

Humboldt-Universität zu Berlin

Dissertation

# Tränen in der modernen Kunst

zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

(Dr. phil.)

eingereicht an der

Philosophischen Fakultät III

von

M.A. Geraldine Spiekermann

Dekan

Prof. Dr. Bernd Wegener

Erstgutachterin: Prof. Dr. Susanne von Falkenhausen

Zweitgutachterin: PD Dr. Bettina Uppenkamp

Datum der Einreichung: 16.09.2011

Datum der Promotion: 23.05.2012

# 1. ***Abstract Tränen in der modernen Kunst***

Tränen überschreiten die Grenzen des Körpers von innen nach außen und werden damit zu einem sichtbaren Anzeichen eines seelischen Extremzustands. In der Arbeit wird untersucht, ob die Träne, die Körpergrenzen gefährdet oder sogar auflöst, in der modernen und gegenwärtigen Kunst Metapher und Trägerin innerästhetischer Transgression werden kann. Dies bedeutet zugleich, dass eine Umwertung der Träne, von der Perle der Reinheit zu einem bedrohlichen Fluidum, stattgefunden hat. Die Träne als eine bedrohliche Grenzüberschreiterin ist ein Motiv, das in früheren Kunstepochen so nicht anzutreffen ist. Damit verweist sie zugleich exemplarisch auf die Auflösungsstrategien, welche die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts bestimmen.

Fotoarbeiten von Man Ray, Madame Yevonde und Sam Taylor-Wood, Zeichnungen von Pablo Picasso und Hans Bellmer, Performances von Marina Abramović und Gina Pane, Videoarbeiten von Bill Viola und Bas Jan Ader, Installationen von Daniele Buetti und eine Buchserie von Dieter Roth, denen allen das Motiv der Träne gemeinsam ist, werden in einem Close Reading auf Auflösungstendenzen hin untersucht. Besonderes Augenmerk gilt medienspezifischen Strukturen und Analogien.

## Schlüsselwörter

Tränen – Weinen – Gefühl – Affekt – Ausdruck – Grenzüberschreitung – Körper – Körperflüssigkeiten – Moderne Kunst – Zeitgenössische Kunst – Man Ray – Madame Yevonde – Sam Taylor-Wood – Pablo Picasso – Hans Bellmer – Marina Abramovic – Gina Pane – Bill Viola – Bas Jan Ader – Daniele Buetti – Dieter Roth – Colyn de Coter – Dirk Bouts – Secondo Pia – Georges Bataille

## 2. ***Abstract Tears in modern art***

Tears overstep the bounds of the human body from within – to become evidence of a critical state of mind. The present study examines whether the tear, which endangers or even dispels the boundaries of the body, could be seen as a metaphor and even as an indication of aesthetic transgression in modern and contemporary art. This would mean that the tear as motif has also undergone a paradigm change, from the pearl of purity to a threatening fluid. The aspect of the tear as a transgressor of boundaries is not to be found in earlier periods of art. Accordingly, it also references the process of disintegration, which strongly determines 20th and 21st century art.

Photographs by Man Ray, Madame Yevonde and Sam Taylor-Wood, drawings by Pablo Picasso and Hans Bellmer, performances of Marina Abramovic and Gina Pane, video works by Bill Viola and Bas Jan Ader, installations by Daniele Buetti and a series of books by Dieter Roth – which all deal with the tear complex – will be examined in close reading. Their connection with disintegrative tendencies will be scrutinised, and special attention given to media-specific structures and analogies.

### Key words

Tears – Crying – Emotion – Affect – Expression – Transgression – Body – Bodily Fluids – Modern Art – Contemporary Art – Man Ray – Madame Yevonde – Sam Taylor-Wood – Pablo Picasso – Hans Bellmer – Marina Abramovic – Gina Pane – Bill Viola – Bas Jan Ader – Daniele Buetti – Dieter Roth – Colyn de Coter – Dirk Bouts – Secondo Pia – Georges Bataille

### 3. Inhaltsverzeichnis

1.	Abstract <i>Tränen in der modernen Kunst</i>	2
2.	Abstract <i>Tears in modern art</i>	3
3.	Inhaltsverzeichnis	4
4.	Einleitung	5
5.	Tränen im Auge	9
5.1	Augen und Tränen	11
5.2	Der entleerte Blick	20
5.3	Die Augenkette	28
5.4	Die Tränenkette	37
5.5	Das Zerfließen des Auges	44
6.	Tränen auf der Haut	51
6.1	Fluxus und Tactus	53
6.2	Die indexikalische Berührung	61
6.3	Die Verschmelzung von Bildhaut und Hautbild	69
6.4	Applizierte Tränen	79
6.5	Tränen als Symptom	88
6.6	Blutige Tränen	97
7.	Tränen in Bewegung	108
7.1	Berstend-starr: Explosive Tränen	109
7.2	Die bewegte Spur der Tränen	117
7.3	Tränen in Zeitlupe	127
7.4	Das Weinen als zerflossene Sprache	133
7.5	Das Tränenmeer	142
8.	Folgerungen	155
9.	Literaturverzeichnis	161
10.	Abbildungsverzeichnis	184
11.	Erklärung	200

## 4. Einleitung

Der Philosoph und Soziologe Helmuth Plessner stellt 1941 in seiner Studie *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* fest, dass über das Lachen viel geschrieben worden sei, über das Weinen hingegen wenig.<sup>1</sup> Um ein verwandtes Thema ist es sogar noch schlechter bestellt, denn wer sich längere Zeit mit den Tränen beschäftigt, wird feststellen, dass über das Weinen vielleicht wenig geschrieben worden ist, über die Tränen jedoch noch weit weniger. Der Kulturwissenschaftler Tom Lutz beklagt 1999 in seiner Studie *Tränen vergießen. Über die Kunst zu weinen*, dass sich bis heute kein akademisches Feld dem Studium der Tränen widme und es keine Lamentologie oder Lacrimologie, somit keine Wissenschaft der Tränen gebe.<sup>2</sup> In der Kunstgeschichte und Ästhetik verhält es sich ähnlich. So wenig es eine dezidierte Wissenschaft vom Weinen gibt, so wenig gibt es eine umfassende Darstellung der „Kunsttränen“.

Es mag zunächst erstaunen, dass in der vorliegenden Dissertation gerade vom Standpunkt der modernen Kunst aus nach den Tränen gefragt wird. Denn wer in der Kunst nach Tränen sucht, der wird zuerst in frühen Epochen, dem Mittelalter, der Renaissance, dem Barock und der Romantik, suchen, gewiss nicht in der Moderne. Denn mit dem beginnenden bürgerlichen Zeitalter und insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden zuvor noch öffentlich geäußerte tränenreiche Gefühle mehr und mehr in den intimen, privaten Raum zurückgedrängt. Vom Niedergang der Epoche der Empfindsamkeit ist auch die von ihr entwickelte Verhaltenskultur erfasst worden, nicht zuletzt der Ausdruck des Weinens.<sup>3</sup> Rührung degeneriere, Albrecht Koschorke zufolge, zum Gattungsmerkmal der Trivialkunst und das Weinen bleibe als ein physiologisches Relikt im Prozess der Modernisierung des Menschen zurück. Und bald wird das, was von der Rationalisierung abgedrängt wurde, in den Bereich des Krankhaften überstellt. Die Exzesse des Weinens ordne man so schließlich der Hysterie oder der Depression zu.<sup>4</sup> In der Moderne scheint die Zeit der Tränen also endgültig vorüber zu sein. Sie werden in der bildenden Kunst gleichfalls ins Gebiet des Trivialen ausgegrenzt, wo sie höchstens noch als Motiv, wie in Roy Lichtensteins Arbeiten, etwa *Thinking of Him* aus dem Jahr 1963, zitiert werden.

Doch was an den Rand gedrängt oder verdrängt worden ist, ist nicht ganz verschwunden, es ändert aber mitunter sein Aussehen und seine Funktion. Die vorliegende Untersuchung will die Vermutung, dass die Tränen in der modernen und zeitgenössischen Kunst keine Rolle spielen, nicht quantitativ widerlegen. Aber sie beruft sich doch auf die Tatsache, dass es vor der Gegenwart keine Epoche der Kunst gegeben hat, in der die Träne auf so unterschiedliche Weise repräsentiert worden ist. In den hier vorgestellten Werken erscheint sie als Träne von Darstellern, als Wassertropfen, als Urin oder als Blut, als Strich oder Kompositionselement, als Licht-

---

<sup>1</sup> Plessner 2003 (1941), S. 211.

<sup>2</sup> Lutz 2000, S. 35.

<sup>3</sup> Koschorke 2003, S. 462.

<sup>4</sup> Ebd., S. 464.

punkt oder als Relief, als applizierte Glasperle, als inserierter Satz und schließlich auch ganz traditionell als elliptoide Figur auf einem Gemälde oder einer Zeichnung. Um dieser Vielschichtigkeit des Phänomens zu entsprechen, werden die einschlägigen Erkenntnisse von Anthropologie, Kulturgeschichte, Literatur und Literaturwissenschaft, Medizingeschichte, Philosophie und Psychologie zu Rate gezogen.

Hinsichtlich der kulturgeschichtlichen Bedeutung der Tränen gibt Lutz in der oben genannten Arbeit einen umfassenden und durchweg gut recherchierten Überblick mit vielen Querverweisen auf unterschiedliche Fach- und Wissensgebiete.<sup>5</sup> Da er aber die ganze Komplexität des Tränenphänomens einbezieht, kann er der bildenden Kunst nur eine Randbedeutung einräumen. Vor dieser Studie hat Gisela Berkenbusch Mitte der 1980er Jahre im deutschsprachigen Raum einen ähnlichen Versuch mit dem Titel *Zum Heulen. Kulturgeschichte unserer Tränen* unternommen. Sie konzentriert sich jedoch überwiegend auf literarische Zeugnisse und sondiert das Thema allein aus sozialhistorischer Sicht.<sup>6</sup> Ohnehin sind auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft, insbesondere in Frankreich, dezidiert tränenspezifische Untersuchungen erschienen, die sich allerdings mit früheren historischen Epochen auseinandersetzen.<sup>7</sup> Diese Untersuchungen sind verdienstvoll, können einer Erforschung der Tränen in der (modernen) Kunst jedoch nur am Rande nützlich sein.

Die in den letzten Jahren aufkommende Emotionsforschung hat sich bislang kaum mit den Tränen beschäftigt, doch einige dieser Arbeiten erhöhen die Kenntnis des Verhältnisses von Werk und Betrachter und können in vereinzelt Aufsätzen auch das Weinen und Gerührtsein auf der Leser- oder Betrachterseite vor dem Hintergrund der jeweiligen Epoche erhellen.<sup>8</sup> Allein, zur Träne als Werkphänomen und als ikonologisches Motiv tragen sie nur wenig bei. Ähnlich verhält es sich mit thematisch ähnlich gelagerten Ausstellungen und zugehörigen Katalogen. Zur Ausstellung *Die Beredsamkeit des Leibes*, die 1992 in der Albertina in Wien stattfand, erschien zeitgleich ein Katalog, der 1999 weitergeführt wurde und zu der umfangreichen Publikation *Rhetorik der Leidenschaft. Zur Bildsprache der Kunst im Abendland* (1999) geführt hat.<sup>9</sup> Die Leverkusener Ausstellung *Von Angesicht zu Angesicht. Mimik – Gebärden – Emotionen* im Jahr 2000 greift die Thematik in modernen Bildwerken erneut auf.<sup>10</sup> Zu der Braunschweiger Ausstellung *Aufruhr der Gefühle. Leidenschaften in der zeitgenössischen Fotografie und Videokunst* im Jahr 2004 erscheint ein Katalog<sup>11</sup> und findet eine Tagung statt, zu der zwei Jahre später Katharina Sykora gemeinsam mit Esther Ruelfs und Ludger Derenthal den Band *Fotografische Leidenschaften*<sup>12</sup> herausgibt. In ihm sind zwei Aufsätze speziell zu Tränen in der Fotografie

---

<sup>5</sup> Lutz 2000.

<sup>6</sup> Berkenbusch 1985.

<sup>7</sup> Bayne 1981; Vincent-Buffault 1991; Coudreuse 1999.

<sup>8</sup> Herding 2004; Kappelhoff 2004; Bennett 2005; Gouk 2005; Kolesch 2006; Benthien 2006; Brandstetter 2007; Nitschke 2009.

<sup>9</sup> Barta-Fliedl 1992, Barta-Fliedl 1999.

<sup>10</sup> Zybok 2000.

<sup>11</sup> Ratzeburg 2004.

<sup>12</sup> Sykora 2006.

enthalten, einer von der Herausgeberin selbst und der zweite von der Autorin der vorliegenden Dissertation.<sup>13</sup>

Im Bereich der Kunstwissenschaften liegt allein eine Studie vor, die erste Ansätze einer Systematisierung des Phänomens der Tränen und der Untersuchung moderner Kunstwerke bietet. Die Arbeit *Pictures & Tears. A history of people who have cried in front of paintings* des Kunsthistorikers James Elkins belegt anhand von Selbstzeugnissen und Beobachtungen Dritter, wie seit jeher vor Gemälden Tränen vergossen worden sind.<sup>14</sup> Elkins' Schwerpunkt ist somit beinahe ausschließlich die Rezeption und leider nicht die bildliche Darstellung der Tränen selbst. Der von der Autorin gemeinsam mit Beate Söntgen herausgegebene Tagungsband *Tränen* aus dem Jahr 2008 beleuchtet verschiedene künstlerische Positionen aus verschiedenen Epochen und bindet medizinhistorische, literarische, medienwissenschaftliche Forschungsbereiche mit ein.<sup>15</sup> Der Band geht in exemplarischer Weise den ästhetischen, kommunikativen und anthropologischen Aspekten von Tränen nach und liefert so hochwillkommene Vorarbeiten für eine umfassende, geschlossene Darstellung des Phänomens. Eine ausführliche monografische Darstellung steht demnach noch aus. Die vorliegende Arbeit versucht, diese Lücke zu schließen. Nicht aus dem Grunde, weil jede Lücke irgendwann einmal geschlossen werden muss, sondern in der vollen Überzeugung, dass es etwas Wichtiges aufzuklären gilt: die Bedeutung und Funktion der Tränen in der modernen Kunst.

Die Grundlage meiner kunstwissenschaftlichen Untersuchung über die Tränen bildet ihr generelles Vermögen, die Grenzen des Körpers von innen nach außen zu überschreiten. An kultur- und medienwissenschaftlich orientierte Studien anschließend, die das Verhältnis von historisch bedingten Vorstellungen von geschlossenen bzw. durchlässigen Haut- und Körpermodellen befragen, wie Claudia Benthien's Publikation zum Themenfeld der Haut,<sup>16</sup> ließe sich präzisieren, dass die Entäußerung von Tränen als sichtbares Zeichen körperlicher Entgrenzung und Erweiterung und sogar von Auflösung konkreter Körpergrenzen verstanden werden kann. Zumal da der Ausdruck des Weinens, nach Plessner, an der Grenze menschlichen Verhaltens siedelt.<sup>17</sup> Die früher so unschuldige Träne kann für das Körperbild des modernen Subjekts damit durchaus eine Bedrohung darstellen, denn das Ich konstituiert sich als solches, indem es eindeutige Grenzen zieht. In sprachlichen Bildern ist diese Überschreitung immer schon möglich gewesen. Kann hier das Subjekt nicht sowohl in Tränen zerfließen als auch sich vollständig in Tränen auflösen?

Mit der Träne in der modernen Kunst ist demnach folgende allgemeine Hypothese verbunden, die die vorliegende Arbeit prüfen soll: Als Flüssigkeit, als Fließendes, auch Zerfließen-

---

<sup>13</sup> Sykora 2006 in Dies., S. 167–182 und Spiekermann 2006, ebd., S. 220–225.

<sup>14</sup> Elkins 2001.

<sup>15</sup> Söntgen 2008. Zu Tränen in der modernen Kunst sind drei Aufsätze in diesem Band enthalten, siehe Voorhoeve 2008, Schröder 2008 und Spiekermann 2008.

<sup>16</sup> Benthien 2001 (a).

<sup>17</sup> So auch der Titel seiner Studie: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens*. Siehe Plessner 2003 (1941), S. 201–387.

des und Zergehendes, als ein die Körpergrenzen überschreitendes und versiegelndes Element, ist die Träne, die in der Tradition doch für Reinheit und Wahrhaftigkeit steht, eine Grenzzerstörerin und -gefährderin geworden. Wird in der Überschreitung, mit der die Träne Grenzen gefährdet, nicht auch die Überschreitung medialer, werkimmanenter Grenzen angezeigt? Dem möglichen Motiv der Entgrenzung durch Tränen ist daher unbedingt auch auf der Ebene der Medialität nachzugehen, denn so wie in den Studien zur Haut die Körperhülle auch als medienreflexive Metapher für die ästhetische Grenze des Bildes verstanden wird, kann der Tränenfluss demnach auch eine Bedrohung für die Materialität der Bildoberfläche darstellen. Oder wird gerade in Bildwerk und Fotografie die Gefahr der Auflösung durch die mediale Arretierung gebannt? Die den statischen Bildern innewohnende strukturelle Dialektik und diskursive Spannung zwischen Stillstand und Bewegung kann ebenso für den Mediendiskurs fruchtbar gemacht werden wie die Frage, ob und auf welche Weise durch eine medial vermittelte Betrachtung von Tränen Affekt und Anteilnahme im Rezipienten ausgelöst wird und so die Grenze zwischen Repräsentation und Wahrnehmung, Blickregime und Gegenstand, Subjekt und Objekt aufgeweicht wird.

Die Hypothese gliedert sich also in zwei Teile. Sie besagt erstens, dass eine radikale Umwertung der Träne, von der Perle der Reinheit zu einem bedrohlichen Fluidum, stattgefunden hat. Zweitens, dass diese so umgewertete Träne auch Metapher und Trägerin innerästhetischer Überschreitungen werden kann. Damit sind verschiedene Voraussetzungen verbunden, erstens, dass die Träne in der modernen Kunst ein wie auch immer geartetes Interesse am Körperlichen signalisiert. Zweitens, dass die Träne als Körperflüssigkeit möglicherweise mit anderen, abjekten Körperflüssigkeiten in metonymischer Verbindung steht. Drittens, dass die Körperlichkeit, auf die hier abgezielt wird, auch die der Kunst ist, d.h. die materiellen und sensiblen Grenzen des Werks selbst meint. Viertens, dass die Träne als Anzeichen eines psychischen Grenzzustands auch auf ästhetische Grenzen verweist. Aus dieser mehrschichtigen Grundposition heraus ist zu folgern, dass die Argumentation sich zum einen nicht allein auf kunstgeschichtliche und ästhetische Methoden stützen kann, dass sie sich aber zum anderen auch nicht in kulturgeschichtlicher Beliebigkeit verlieren darf. Es ergibt sich daraus folgerichtig die Notwendigkeit, strikt am Werk und an der Darstellung der konkreten Träne zu arbeiten, die im Verfahren des *close reading* im Zusammenhang gedeutet wird.

Wichtig für die Betrachtung der Tränen ist in Bezug auf die Methode des *close reading* zunächst eine, meiner Ansicht nach zwingend notwendige Unterscheidung zwischen dem Weinen als Ausdruck einerseits und den Tränen als Anzeichen andererseits.<sup>18</sup> Wird das Weinen auch vielfach bildlich thematisiert und in einigen wenigen Aufsätzen behandelt, finden die Tränen allgemein weniger Beachtung als etwa der mimische oder körperliche Ausdruck oder Gesten und Gebärden der Weinenden im Bild. Die Arbeit wird den möglichen Ursachen hierfür auf den

---

<sup>18</sup> Vgl. Barthes 1986.



Grund gehen und diesem Ungleichgewicht entgegenwirken. Sie folgt dabei einem Dreischritt über das Auge und die Haut hin zur Bewegung. D.h. sie untersucht das Phänomen nicht konventionell auf Sparten der Kunst bezogen, sondern entwickelt es aus sich selbst heraus, aus seinem Stoff, seinen Orten und aus seinem (physikalischen) Verhalten. Zunächst wird in dieser Arbeit der Zusammenhang zwischen Auge und Tränen anhand der Parameter Schleier und Licht, Tränenstrom und Entleerung erhellte, der sich in den vorgestellten Kunstwerken unterschiedlich ausformt. (Kapitel 5) Es folgt eine Untersuchung der formalen Ausbildung von Tränen auf der Haut, die sowohl auf die Berührung der Tränen als auch auf das emotionale Berührtsein von Tränen ausgeweitet wird und zudem die Verschmelzung von Bildhaut und Hautbild zu ihrem Thema macht. (Kapitel 6) Schließlich wird die Bewegung der Tränen in einem abschließenden Kapitel betrachtet, wobei nicht nur die dialektische Spannung zwischen Stillstand und Bewegung im Bild, sondern auch die Bewegung der Tränen zwischen unterschiedlichen Medien im Sinne einer weiteren vertiefenden Grenzüberschreitung betrachtet wird. (Kapitel 7)

Die Tränen werden in allen drei Kapiteln stets im Konnex zwischen transitorischen Körper-Zeichen und dauerhaften Schrift- und Bildzeichen entlang der kulturhistorischen Wandlungen von Körperkonzepten an der Grenze zwischen dem Innen und dem Außen, der Verinnerlichung und der Entäußerung untersucht. Der Autorin geht es in der vorliegenden Dissertation nicht um eine alles umfassende Motivgeschichte, sondern um eine kunstwissenschaftlich-theoretische Diskussion der Tränen. Die oben genannten Voraussetzungen legen eine hermeneutische Methode nahe, die das Motiv sowohl am Einzelobjekt als auch vor dem Horizont der zeitgenössischen Kunst zu erhellen und zu verstehen versucht.

## **5. Tränen im Auge**

Das Erscheinen von Tränen im Auge steht im Mittelpunkt dieses Kapitels. Die Träne wird dabei als ein „Körperzeichen der Passage“<sup>19</sup> verstanden, denn sie thematisiert die Durchlässigkeit des menschlichen Auges, sowohl auf der rein physiologischen Ebene, d.h. die Absonderung einer wässrigen Flüssigkeit, als auch auf der psychologischen bzw. philosophischen Ebene, denn hier wird das Vergießen von Tränen als eine Entäußerung des Gefühls, einer Leidenschaft, ja sogar des wunderbaren Verströmens der Seele verstanden. Es ist demnach vor allem das Auge, das als der Umschlagpunkt zwischen innen und außen begriffen wird und in welchem sich die Träne als scheinbar authentische Erscheinung einer solchen Entäußerung der Seele manifestiert.

Um die Wirkweise von Tränen zu erklären, ist es wichtig, die Zusammenhänge zwischen der Tränenflüssigkeit und der Sehfähigkeit, zwischen dem die Sicht eintrübenden Tränenschleier und dem erhellenden Licht und zwischen der Überschwemmung und der Entleerung des Au-

---

<sup>19</sup> Sykora 2006, S. 169.

ges durch die Tränen genau zu betrachten. Jene Leit motive, die sowohl in psychologischen, philosophischen und literarischen Quellen verbreitet sind, finden in bildlichen Darstellungen oftmals ihren direkten Niederschlag, wenn sie dabei auch jeweils medienreflexiv gewendet werden. Sie sind vor allem dann von zentraler Bedeutung, wenn es um das darstellerische Potenzial von Tränen geht. Denn die Tränen können zugleich als ein nach außen hin sichtbares Zeichen für die Passage durch den Glaskörper des Auges als auch durch den Bildkörper begriffen werden. Der Tränenfluss soll daher hinsichtlich möglicher Entkonturierungs- und Auflösungs tendenzen, die sich auf der medialen Bildoberfläche manifestieren, untersucht werden. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der unmittelbaren Beziehung zwischen Augen und Tränen, die sogar auf eine Verschleifung zwischen beiden hinauslaufen kann.

Wenn sich zudem Überschneidungen der unterschiedlichen Motivkategorien feststellen lassen, so ließe sich daraus eine durchaus wörtlich zu verstehende Verflüssigung und Auflösung von Bedeutungs- und auch Körpergrenzen folgern. Denn wenn die Grenzen aufgeweicht bzw. durch die Tränen überschritten werden, so bedeutet diese Übertretung eine deutliche Verunsicherung fest gefügter Grenzen, eine Übertretung, die das Subjekt als eine Bedrohung des Ichs begreifen muss. Das moderne Individuum konstituiert sich dank einer stets gefährdeten, stets neu ausgehandelten Grenzziehung von innen und außen. Die Träne markiert einen Übergang, eine Überschreitung der körperlichen Grenze und damit einen unsicheren Zustand, der die Fragilität der Grenzen bewusst werden lässt. Das Ergebnis aus diesem Prozess der Überschreitung ist zunächst nicht vorhersehbar, steht nicht klar vor Augen, schon gar nicht, wenn diese vor Tränen blind sind. Die Tränen und somit auch die für sie durchlässigen Augen bezeichnen demnach den Schwach- und Schnittpunkt dieses imaginären Grenz- und Stauwerks. Der Tränenfluss manifestiert sich im Auge als ein transfluentes Schwellenphänomen, denn es wird nicht nur die fragile Grenze zwischen innen und außen überschritten, sondern diese wird durch den Fluss der Tränen als permeabel markiert. Die Durchlässigkeit des Auges für das Licht und die Tränen wird daher zu Beginn dieses Kapitels ausführlich dargelegt.

Im weiteren Verlauf wird das Auge mit seiner gewaltsamen Weitung und Öffnung konfrontiert, die jedoch nicht zwingend als Zerstörung oder Blendung begriffen werden soll. Vielmehr geht es um eine mögliche Ausweitung der Funktionen des Auges und unter Umständen einer deutlichen Veränderung des Gesichtspunkts und Erweiterung des Blickfeldes bzw. des Horizonts. Der Fokus liegt dabei einerseits auf der gewaltsamen Öffnung des (Bild-) Körpers und andererseits auf der Überblendung des Auges mit anderen Körperöffnungen. Findet das gewaltsame Eindringen in das Auge beispielsweise der erotischen Kunst statt, so werden das Auge und das weibliche Genital in ihrer bildlichen Darstellung austauschbar. Die Organe und sämtliche der mit ihnen verbundenen körperlichen Vorgänge geraten in Unordnung und die tradierte hierarchische Kategorisierung in niedere und höhere Vermögen wird unterlaufen bzw. hinterfragt.

Die schonungslose und lustvolle Entgrenzung durch die Penetration des Auges und weiterer Körperöffnungen ließe demnach Tropfen hervorquellen, die keinen Unterschied mehr zwischen Tränen, Urin, Sperma oder Blut erkennen lassen und so eine beinahe unanständige Mixtur bilden. Aufgrund der Invertierung des Auges wird das tradierte Blickverständnis, wenn nicht zerstört, so doch deutlich gestört, und daraus resultiert nicht nur ein vollkommen neuer Blickpunkt, sondern es entsteht auch ein neuartiger Quellort der Tränen.

## 5.1 Augen und Tränen

Die Augen sind dem Licht zugewandt und durch sie öffnet sich dem Sehenden die Welt. Doch der Glaskörper des Auges ist dort, wo er die Öffnung des Augapfels bildet, keineswegs dauerhaft kristallin und lichtdurchlässig und damit sehfähig.<sup>20</sup> Gebildet von der Hornhaut, handelt es sich um eine feste und glänzende Membran, die ihren Glanz, ihre Durchsichtigkeit nur dadurch erhält, da sie von einer wässrigen Flüssigkeit umschlossen wird. Diese bildet einen glatten Film über der Hornhaut, ohne den diese der Luft ausgesetzt wäre. Sie würde austrocknen, runzelig und matt werden und ließe keine Lichtstrahlen mehr hindurch. Blindheit wäre die unmittelbare Folge. Dieses für die Durchsichtigkeit der Hornhaut so eminent wichtige Wasser sind die Tränen, jene klare durchsichtige Körperflüssigkeit, die sich durch die Bewegung der Lider über die ganze Kugel des Auges verteilt, die Hornhaut befeuchtet und sie sauber und transparent hält. Damit ist die Beziehung zwischen Augen und Tränenflüssigkeit von einer wechselseitigen und zugleich konstitutiven Art. Dieser so genannte Tränenfilm besteht aus drei verschiedenen Schichten. Die innerste Schicht, die in direktem Kontakt zur Augenoberfläche steht, besteht aus einem schleimigen Sekret, die mittlere hingegen ist wässrig und die äußere ölig. Letztere verhindert die allzu rasche Verdunstung der wässrigen Flüssigkeit. Diese Art von Tränen, die für die ständige Befeuchtung der Augäpfel ununterbrochen fließen muss, um das gewohnte Sehen zu ermöglichen, die das Auge schützende antibakterielle Substanzen enthält und die nicht über den Rand des Auges ausfließt, wird als basale Tränenflüssigkeit bezeichnet. Tränen, die zwar über das Lid ausströmen, aber die infolge einer Reizung, etwa durch einen Fremdkörper oder Rauch ausgelöst werden, bezeichnet man hingegen als reflektorische Tränen. Beide Arten sind von den psychischen oder gefühlsbedingten Tränen zu unterscheiden, die ihren Ursprung den menschlichen Affekten und Leidenschaften verdanken und diese zugleich vermitteln.<sup>21</sup> Die Tränenflüssigkeit ist also für die Fähigkeit zu sehen unabdingbar, aber wenn die Tränen vermehrt in die Augen steigen, dann trüben sie den Blick ein und verschleiern die Sicht.

Im fotografischen Porträt des weinenden Schauspielers Kris Kristofferson aus der Serie *Crying Men* von Sam Taylor-Wood wird die Problematik des Tränenschleiers medienreflexiv

---

<sup>20</sup> Dieser und der nachfolgende Absatz beziehen sich unmittelbar auf D'Alembert 2000 [CD-Edition]. Besonders auf die Artikel „larme“ und „pleurs“.

<sup>21</sup> Vgl. Lutz 2000, S. 71f.

gefasst.<sup>22</sup> (Abb. 1) Die rechte Hand des Mannes stützt mit angewinkelten Fingern den Kopf, der sich leicht zur rechten Seite neigt, in Höhe der Augenpartie ab. Das Licht beleuchtet die rechte Gesichtshälfte mit der stützenden Hand, während die linke fast vollständig im Schatten liegt. Die Gesichtshaut des Mannes ist faltig, die gewellten Haare und der Bart um Mund und Kinn ergraut. Vor einer indifferenten weißen Fläche fotografiert, füllt sein Gesicht beinahe den gesamten Bildraum aus. Von seinen Schultern im schwarzen Herrenhemd ist aufgrund des Bildausschnitts nicht viel zu sehen, doch die schräg zur stützenden Hand geneigte Linie der Schulterpartie liest sich als Hinweis darauf, dass der Weinende aus dem Gleichgewicht geraten ist. Der Haarschopf über der Stirn wird ebenso vom Bildrand angeschnitten wie seine an das Gesicht geführte Hand. Seine Augen sind nach vorn gerichtet, doch adressiert er mit seinem Blick nicht die Kamera respektive den Betrachter, sondern taucht unter dem forschenden Objektiv ab und schaut nach unten. Kristofferson verweigert den Blick und damit die nonverbale Kommunikation über die Augen. Die Adressierung des Gegenübers über den Blick wird gemeinhin als wesentlich für das Auge angesehen, denn im Auge spiegelt sich auch das Auge des Gegenübers. Die Spiegelung der Blicke dient zugleich der Kommunikation und der Selbstvergewisserung. Denn das Auge selbst sieht sich nicht, doch indem man den anderen sieht, „wird man selbst gesehen und empfindet sich als Sehenden“.<sup>23</sup> In diesem Moment kann das Auge als Spiegel der Seele empfunden werden, welcher das Innere des Menschen in sich und nach außen widerspiegelt: „An sich selbst sagen die Augen nichts; allein sie sind das Bild und der treueste und ausdrucksvollste Spiegel der Seele.“<sup>24</sup> Auch wenn Novalis in seiner Überlegung, wo der Ort der Seele liegen müsse, nicht explizit das Auge benennt, so verweist doch seine Betonung der Durchlässigkeit zumindest metaphorisch auf das Auge als Öffnungs- und Kreuzungspunkt: „Der Sitz der Seele ist da, wo sich Innenwelt und Außenwelt berühren. Wo sie sich durchdringen, ist er in jedem Punkte der Durchdringung.“<sup>25</sup> Das Auge ist gleichermaßen das Fenster zur Welt und das Fenster zur Seele, „durch das man die Grenze zwischen dem Innen und dem Außen des eigenen Körpers überschreitet“.<sup>26</sup>

Die in sich versunkene Haltung Kristoffersons lässt zwar einen Blick in die dunkel getrübbten Augen zu, doch diese Augen zeigen weder den Glanz von äußerlich einfallendem Licht noch ist sein Blick zielgerichtet. Die leichte Unschärfe der gesamten Aufnahme unterstützt auf der medialen Ebene den Eindruck, dass der Ausdruck in den Augen unklar und verschwommen ist, und dies ist durchaus wörtlich zu nehmen, denn Kristoffersons Augen schwimmen in Tränen. Die mangelnde Schärfe und die Art der Lichtführung zeigen die Augen zwar nicht in aller Deutlichkeit, doch die perlförmige Träne am rechten Auge lässt keinen Zweifel daran, dass dieser Mann stumm, mit geschlossenem Mund weint. Der verschattete Blick des Porträtierten

---

<sup>22</sup> Siehe Taylor-Wood 2004.

<sup>23</sup> Wulf, 1984, S. 23.

<sup>24</sup> Pernety 1784–85, S. 277.

<sup>25</sup> Novalis 1960, S. 419.

<sup>26</sup> Wulf, 1984, S. 23.

und die klare, glänzende Träne erwecken den Eindruck stiller Traurigkeit, der durch die Haltung und das wenig bewegte Gesicht unterstrichen wird. Sein graues Haar wirkt farblos und selbst der weiße Hintergrund hat einen merklichen grauen Schimmer. Die Augen wirken beinahe ebenso dunkel wie sein Hemd, schwarz und gedrückt. Die Tristesse der glanzlosen Farben gibt ein getrübtetes Stimmungsbild wieder, das sich in der vernebelnden Unschärfe in nahezu bedrückender Weise verdichtet. Über die Aufnahmetechnik der Unschärfe wird der Blick des Betrachters auf den Weinenden ebenso verunklart, wie dessen Sicht auf seine Umgebung durch den Tränenschleier in den Augen eingetrübt wird. Auf diese Weise wird die Erfahrung des Weinenden, die Trübung des Blicks und die Verschleierung der Sicht, über die fotografische Inszenierung unmittelbar an den Betrachter weitergegeben. Der Blick des Weinenden bleibt so einerseits unter dem Schleier der Unschärfe als auch andererseits hinter dem Tränenschleier in seinen Augen verborgen. Es ist, als ob der Blick von diesem Schleier auf sich selbst, sein Inneres zurückprojiziert wird.

Der Auslegung Jacques Derridas zufolge wird genau in diesem Augenblick, wenn der Tränenschleier die Sehfähigkeit vermindert, das eigentliche Wesen des menschlichen Auges enthüllt, denn „im Grunde (fond) genommen, seinem innersten Wesen (fond) nach wäre das Auge nicht dazu bestimmt zu schauen, sondern zu weinen. Im Augenblick selbst, wo sie die Sicht trüben, entschleiern die Tränen das Eigentliche (propre) des Auges. Das, was sie aus dem Vergessen hervorquellen lassen, in dem es der Blick zurückbehält, wäre nichts geringeres als die *aletheia*, die *Wahrheit* der Augen, deren höchste Bestimmung sie so offenbaren: das heißt eher das Anflehende als die Vision im Auge zu haben, eher das Gebet, die Liebe, die Freude, die Traurigkeit als den Blick zu adressieren.“<sup>27</sup> Indem die Tränen blind machen, befähigen sie zur Erkenntnis einer höheren Wahrheit. Dasjenige, was sich im Vergießen von Tränen dem Weinenden offenbart, geht Derrida zufolge über das Nur-sehen-Können weit hinaus, denn das, was mit den Tränen in die Augen kommt, übersteigt die rationale Technik der Sehfunktion. Die Tränen ermöglichen die Erweiterung des Auges um die Qualität der emotionalen Entäußerung, der Erfahrung einer höheren Bestimmung im Sinne einer besonderen Gabe. Und diese ist allein dem Menschen zugehörig. Sowohl der Philosoph Johann Eduard Erdmann in den Jahren 1848 / 50 als auch Plessner, hundert Jahre später, im Jahr 1941, erklären das gefühlsbedingte Weinen zu einem Monopol des Menschen<sup>28</sup> und betrachten es als eine ausschließlich menschliche Lebensäußerung.<sup>29</sup>

Auch Derrida unterscheidet in der Fähigkeit zur Erkenntnis über das Medium der Tränen zwischen Mensch und Tier, denn „wenn die Augen aller Tiere zum Sehen bestimmt sind und vielleicht dadurch zum skopischen Wissen des *animal rationale*, allein der Mensch über Sehen (voir) und Wissen (savoir) hinauszugehen weiß, denn allein er weiß zu weinen. (...) Allein er,

---

<sup>27</sup> Derrida 1997, S. 122f. Kursivierung im Original. Hierzu siehe auch Löffler 2008, S. 270ff.

<sup>28</sup> Siehe Plessner 2003 (1941), S. 225.

<sup>29</sup> Siehe Erdmann 1850, S. 6.

der Mensch, weiß zu sehen, dass die Tränen das Wesen des Auges sind – und nicht die Sehkraft. Das Wesen des Auges ist das dem Menschen Eigentliche.“<sup>30</sup> So, wie die Augen ohne die basale Tränenflüssigkeit der Erblindung preisgegeben wären, sie nur durch den Tränenfilm hindurch klar zu schauen vermögen, wäre der Mensch ohne den zugleich verhüllenden und enthüllenden Tränenschleier der gefühlsbedingten Tränen nicht in der Lage zu erkennen, dass seine Augen mehr als nur sehen, mehr als nur mit seinem Gegenüber Blicke austauschen können. Der Blick auf die Umgebung wird durch den flüssigen Schleier aus Tränen getrübt, und genau dadurch wird die Innenschau begünstigt. Der Blick konzentriert sich allein auf das, was von innen her aufsteigt. Die Wahrheit (aletheia) enthüllt sich genau in dieser Indifferenz des Blicks, weder schaut er, noch schaut er nicht, im flüssigen Schleier des Nicht-Greifbaren, in der nicht gefestigten flüchtigen Materie, in der Bewegung. Die Idee der Bewegung wird von Derrida auch metaphorisch aufgegriffen: „Im Gegensatz zu dem, was man zu wissen glaubt, ist der beste Gesichtspunkt (der *Gesichtspunkt* wird unser Thema gewesen sein), ein Quellpunkt und eine Wasserstelle, was auf die Tränen hinausläuft.“<sup>31</sup>

Über den Schleier der Tränen in Kristoffersons Augen legt sich ein zweiter Schleier der Unschärfe, der seinerseits ebenfalls von einem Auge produziert wurde: dem Auge der Kamera. Es handelt sich um eine doppelte Verschleierung, wobei diejenige im Auge des Porträtierten durch die fließenden Tränen entsteht, die andere auf der medialen Ebene durch das fotogenerierende Licht. Die Unschärfe erweckt zum einen den Eindruck einer unmittelbaren Nähe, da sie den Betrachter scheinbar so dicht an den Porträtierten heranrückt, dass ein deutliches fokussierendes Erkennen nicht mehr möglich ist. Es fehlt damit der nötige Abstand zum Geschehen und das Gefühl der Involviertheit im Betrachter kann auf diese Weise verstärkt werden. Zum anderen übernimmt dieser Schleier zugleich auch die Funktion einer medialen Abwehr: Es gibt kein Durchdringen zum Grund dieser Augen, nicht einmal das äußere Licht findet seinen natürlichen Abglanz in ihnen. Der trübe Schleier der Unschärfe legt sich wie ein dichter Nebel zwischen den Betrachter und den Porträtierten. Taylor-Wood erreicht in dieser Aufnahme ein subtiles Wechselspiel zwischen der Intimität eines privaten und zutiefst innerlichen Augenblicks und einer distanzschaffenden Bildkomposition. Diese führt dem Betrachter die Inszenierung deutlich vor Augen und verschleiert sie gleichermaßen. In seiner Doppelfunktion enthüllt der Schleier einerseits die innere Bewegtheit, das verborgene Empfinden und das eigentliche Wesen des Auges. Er lässt das Verborgene aus dem Vergessen hervorquellen und verschleiert es zugleich, indem er gleichfalls die Funktion eines physiologischen Abwehrschleiers übernimmt, der den Blick trübt und ihn gegen die äußere Umgebung abschirmt.

Über die Art der Inszenierung und die Auswahl des Porträtierten vermischen sich in dieser Arbeit Taylor-Woods zudem die Ebenen von Authentizität und Schauspiel sowie von Person

---

<sup>30</sup> Derrida 1997, S. 122. Kursivierung im Original.

<sup>31</sup> Ebd., S. 123.

und Rolle.<sup>32</sup> In den insgesamt achtundzwanzig Aufnahmen aus der Serie *Crying Men* der Künstlerin Sam Taylor-Wood präsentieren sich prominente männliche Schauspieler in den unterschiedlichsten Haltungen als Weinende vor der Kamera. Linda Nochlin bemerkt zu den Aufnahmen, dass ihnen niemals die Gesichtszüge so vollständig entgleisen wie auf dokumentarischen Fotos. Sowohl darin als auch in der eindeutigen Porträtsituation der Aufnahmen glaubt sie ein Indiz dafür zu erkennen, dass der fotografisch festgehaltene Schmerz zwar echt ist, aber eben nur so echt und überzeugend, wie ein guter Film überzeuge: „Deliberately and from the start, Taylor-Wood lets us know that this is not heartrending documentary; these are not men crying over real tragedies, personal losses; these are just good actors obeying the director’s orders and performing.“<sup>33</sup> Diese Einschätzung ist mit einiger Vorsicht zu behandeln, denn die Gründe für die Tränen können sehr wohl auf dem persönlichem Erleben („real tragedies, personal losses“) des Schauspielers beruhen. Dennoch ist Nochlin darin beizupflichten, dass diese Gefühle von einem Schauspieler in professioneller Weise zu einem bestimmten Zeitpunkt an die Oberfläche geholt werden können, mit dem Kalkül, eine wirklich überzeugende und gute filmische oder fotografische Inszenierung zu schaffen. Das heißt nicht, dass die beteiligten Gefühle weniger echt oder weniger tief sind oder dass der Betrachter weniger affiziert wird.

Die Kunst des Schauspielers stützt sich auf die Simulation, die wiederum aus dem realen Leben schöpft und in dieses gleichermaßen eingebunden ist. Norbert Borrmann beschreibt diese Verflechtung anschaulich: „Aus der Tatsache, dass geistige Eigenschaften und Seelenzustände des Menschen sich äußerlich wahrnehmbar artikulieren, schöpft die Schauspielkunst ihre Grundlagen. Ihre Aufgabe besteht darin, durch Simulation dieser Kundgebungen eine täuschend echte Wirklichkeit zu evozieren. Natürlich schauspielert nicht nur der Schauspieler. Jeder Mensch spielt seine Rolle, weil eben auch jeder physiognomiert. Unser Rollenspiel ist unser physiognomischer ‚Abwehrschleier‘.“<sup>34</sup> In der Fotografie Kristoffersons ließe sich demnach sogar eine Verdreifachung des Schleiermotivs feststellen. Erstens der physiologische Tränenschleier, zweitens der mediale Unschärfeschleier und drittens der physiognomische Abwehrschleier des Ausdrucks, dessen Ursprung sowohl im Realen als auch in der Simulation begründet liegt. Die Frage nach der Authentizität<sup>35</sup> der Tränen zu stellen erweist sich gemäß der Aussage Borrmanns sowohl in der zwischenmenschlichen direkten Interaktion als auch in der kunstwissenschaftlichen Betrachtung von Bildwerken als eigentlich unmöglich.

„Es-ist-so-gewesen“,<sup>36</sup> sagt die Fotografie Roland Barthes zufolge, dass Kris Kristofferson hier vor dieser Kamera geweint hat, denn die (analoge) Fotografie gilt Barthes als Repräsentantin für die Echtheit des Dargestellten. Das Bild ist der Beweis, dass Tränen vor der Kamera geflossen sind. Doch die Grenze zwischen dem real entäußerten Gefühlsausdruck, der

---

<sup>32</sup> Siehe hierzu Plessner 1948 und Krüger 1999, S. 134ff.

<sup>33</sup> Nochlin 2004, o.S.

<sup>34</sup> Borrmann 1994, S. 164.

<sup>35</sup> Zur Problematik der Authentizität siehe Fischer-Lichte 2007.

<sup>36</sup> Barthes 1985, S. 33.

Rolle des Menschen und derjenigen des Schauspielers ist für den Betrachter nicht klar auszumachen. Das eigentlich Problematische an den Tränen ist nämlich, dass sie immer direkt auf die Gefühle des Betrachters zielen, sie rühren ihn unmittelbar an, und selbst wenn er sich reflektierend, objektivierend abzuschirmen und von ihnen zu separieren versucht, wird es ihm schwer fallen, sich ihrer dramatischen Funktion zu entziehen. Die emotionale Eingebundenheit in das Gesehene, in das, was den Betrachter visuell erreicht, übt eine viel größere und unmittelbare Kraft, ja Gewalt aus als die Fragen, die das kühlere Bewusstsein zu stellen hat, etwa die, ob die Tränen, die uns so anrühren, wahrhaftig oder falsch sind. Die Bilder der Weinenden berühren, auch wenn es die Tränen der Schauspieler sind, weil Empfindung und Sinnesorgan direkt und dicht aufeinander bezogen sind. Die Übertragung der Leidenschaften auf den Betrachter und damit der Erregung von Empfindung wird selbst durch eine künstliche, stilisierte, dramatisierte Darstellung zunächst einmal nichts genommen, solange sie direkt und visuell konfrontiert und berührt. Diese unmittelbare Nähe von visueller Wahrnehmung und Affekt wird bereits 1630 von dem Jesuitenpater Nikolaus Caussin beschrieben: „Da ja die Affekte Erregungen der Sinne sind, muss man beim Bewegen des Gemüts solches vorlegen, was den Sinnen nahe ist (...). Und da ja der Gesichtssinn von allen der schärfste ist, so erregt das, was den Augen vorgelegt wird, die Gemüter stärker, als das, was durch die Ohren einfließt.“<sup>37</sup> Über die mediale Inszenierung können die Affekte und Leidenschaften oft viel stärker provozieren als Geschehnisse im Alltag. Die Entscheidung, ob es sich nun um echte oder geschauspielerte Tränen, um einen weinenden Darsteller oder eine in Tränen zerfließende Person handelt, löst sich für den affizierten Betrachter in einen undurchdringlichen Schleier aus Unsicherheit und Unschärfe auf.

Daniele Buetti verbindet in seinen Leuchtkasteninstallationen die Motive der Durchlässigkeit der Augen für das Licht, der sichtbar verströmenden Tränen und des Tränenschleiers unmittelbar miteinander. So zeigt die Arbeit *Like tears from a star 3* eine junge schlanke Frau mit dunkelblondem Haar, das in sanft gelockten Wellen glänzend bis auf ihren schmalen entblößten Rücken fällt. (Abb. 2) Vor dem tiefschwarzen Hintergrund hebt sich die helle Rückenpartie deutlich ab, die auf solche Weise eingedreht ist, dass die junge Frau über die rechte Schulter hinweg den Betrachter anblicken kann. Das Gesicht weist ebenmäßige Züge auf, es liegt beinahe vollkommen unter einem Schleier aus unzähligen kleinen roséfarbenen Lichtpunkten verborgen. Unterhalb des Haaransatzes beginnend, lassen sie dort und am Kinn konturenartige Verdichtungen erkennen, die auch im Bereich der Oberlider und Augen sowie unterhalb der Nase schimmern. Kennzeichnend für die Anordnung der Lichtpunkte ist eine vertikale Fließrichtung, die, schwächer werdend, über die äußere Kontur des Antlitzes hinabtröpfelt. Wie ein funkelnder Regen strömen die Lichter über das unbewegte Gesicht, verdichten sich noch einmal unter den Haarlocken am Rücken, über der nackten rechten Schulter und verlaufen als schmales Rinnsal in die Achselhöhle.

---

<sup>37</sup> Caussin 1630, S. 466f.



Im Gegensatz zu dem nebligen Schleier der Unschärfe im Porträt Kristoffersons weicht der trübe Schatten des Blicks nun einem hell strahlenden Licht, das seinerseits den Blick verstellt und die Sicht verschleiern. Der Tränenschleier, der als ein solcher ins Bild gesetzt ist, prononciert die ideelle Verknüpfung von Tränen und Licht, bzw. Augen und Tränen über die in der Arbeit verwendeten Materialien und den Titel. Es handelt sich hierbei um einen Leuchtkasten, der aus einer einfachen Holzkonstruktion besteht, die auf der Vorderseite mit einem vollflächigen Fotodruck auf Folie verkleidet ist. Hinter dieser Folie befindet sich eine Lichtquelle, die ihre Lichtstrahlen durch die unzähligen feinen Löcher in der Folie nach außen sendet. Einzelne Motive der fotografischen Vorlage können über die Perforation der Oberfläche betont oder vollständig neue Elemente punktuell in das Dargestellte eingefügt werden. Während der Tränenstrom in den fotografischen Porträts weinender Personen im Moment der Aufnahme gestoppt und in seinem Fluss dauerhaft fixiert wird, handelt es sich bei der Installation *Like tears from a star 3* um Licht, das sich permanent verströmt.

Das Licht vollzieht dabei eine ganz ähnliche Passage wie die aufsteigenden Tränen, die im Inneren des Körpers aufwallen und nur äußerlich in Erscheinung treten. Es nimmt ebenfalls seinen Ausgangspunkt in der Tiefe eines Körpers, verborgen unter dessen Oberfläche. Diese Verflechtung von innen und außen wird über die Farbigkeit der Lichttränen zusätzlich betont. Das leuchtende Rosé zeigt eine Nähe zum fleischfarbenen Inkarnat der Haut, so dass es scheint, als löste sich die junge Frau selbst als ätherische Lichtgestalt, und nicht nur in Tränen, auf. Sie zerfließt wörtlich in Tränen und mit dem Erscheinen der Tränen beginnt sich auch die äußere Fassade aufzulösen. Sowohl die mediale Haut der fotografischen Folie als auch die Haut der jungen Frau verschmelzen an der fragilen Schnittstelle der Haut als permeabler Grenze zwischen dem Innen und dem Außen gemeinsam im Licht des Tränenschleiers. Derrida beschreibt in der weiteren Betrachtung des oben erwähnten Zusammenhangs zwischen Augen und Tränen das Motiv des Schleiers als ein Medium der inneren wie äußeren Projektion, das mit der Transfiguration des Lichtes in direkter Verbindung steht: „Eine innere Wandlung / Bekehrung scheint zunächst das Licht selbst zu transfigurieren. Eine Wandlung des Inneren, eine Wandlung ins Innerliche. Um innerlich den geistigen Himmel zu erleuchten, wird das göttliche Licht im Außen des irdischen Himmels zur Nacht (...).“<sup>38</sup> Der vollkommen dunkle Hintergrund in *Like tears from a star 3* beschwört geradezu das Bild eines Nachthimmels herauf und auch der Titel der Arbeit kann in diesem Zusammenhang gleichermaßen auf die Sterne als dessen Lichter verweisen. Die leuchtenden Sterne der Nacht werden demnach durch die Tränen aus Licht repräsentiert, die einerseits ganz auf das dargestellte Gesicht konzentriert sind und doch über seine Grenzen hinaus vereinzelt zu sehen sind.

Die Quelle des Lichts ist im Inneren des Korpus lokalisiert, doch nur dort, wo sich die Tränen befinden, kann es überhaupt nach außen dringen. So werden die Tränen zu einem sicht-

---

<sup>38</sup> Derrida 1997, S. 110.

baren Stellvertreter der Vorgänge im Inneren, die erst an der Oberfläche in Erscheinung treten. Ihr sternengleiches Licht wird zu einem Schleier, der nicht als Eintrübung des Blicks zu verstehen ist, wie etwa in der Fotografie Kristoffersons. Vielmehr wird so wie das Lumen Dei, das göttliche Licht, seinen Abglanz im Auge findet und das Augenlicht stellvertretend für den ganzen Menschen steht, dieses Licht der Augen mit den Tränen zugleich nach außen hin verströmt. In Bezug auf das Licht gehen ältere physiologische Modelle, die auf der pneumatischen Optik beruhen, davon aus, dass die Augen selbst Strahlen des Lichts aussenden, welche auf die Gegenstände treffen, oder in die Augen des Gegenübers eindringen.<sup>39</sup> Es handelt sich bei diesen Tränen aus Licht metaphorisch um die strahlende Vervielfachung des Augenlichts, das sich fließend über die gesamte Gesichtshaut ergießt. Der Ursprung jeder einzelnen Träne beruht auf einer runden Öffnung, einer Perforation, die, in Analogie zum Auge, erst aufgrund der Durchdringung von Lichtstrahlen bzw. der Tränen als „Körperzeichen der Passage“<sup>40</sup> ihre Wirkung entfalten kann.

Jede einzelne Perforation ist eine kleine Wunde, deren roséfarbene Färbung das frisch geöffnete Fleisch zitiert. So erscheint die Weinende unter ihrem Tränenschleier zugleich wie ein Analogon zu der mythischen Figur des tausendäugigen Argus, angenommen, jede Träne gelte als Repräsentant oder Stellvertreter für das Auge. Derrida zufolge müsste Argus, wenn er weinen sollte, aus all seinen Augen zugleich weinen, denn schließlich sei es unmöglich, mit nur einem Auge zu weinen, wenn man zwei hat. Selbst die Augen, welche ihrer Sehkraft dauerhaft beraubt sind, vermögen noch zu weinen: Auch wenn nur ein Auge erblindet, der Mensch noch mit seinem anderen Augen sehen kann, so sind es doch noch immer beide Augen, die gemeinsam weinen. Das Augenpaar kann sich, Derrida zufolge, „hinsichtlich des Gesichtspunktes der Sehweise immer voneinander trennen; hinsichtlich des Gesichtspunktes der organischen *Funktion*. Aber es ist ‚das ganze Auge‘, das Ganze des Auges, das weint. Man kann unmöglich mit einem Auge weinen, wenn man zwei hat (...)“<sup>41</sup> und daher noch viel weniger, „wenn man tausend hat wie Argus (dessen Auge sich – Hegels *Ästhetik* zufolge – auf der Oberfläche des Körpers als Manifestation der Seele vervielfältigt wie das Licht des Innen im Außen...)“<sup>42</sup>.

Auf der Oberfläche des Körpers in der Arbeit *Like tears from a star 3* vervielfältigt sich das Licht des Innen im Außen, Augen und Tränen werden über die verbindenden Motive des Lichts und des Schleiers miteinander überblendet. Das Wasser der Tränen und die Verschleierung des Blicks bilden für Derrida ein konstitutives Moment für die Produktion von Wissen. Er kommt, wie auch Erdmann und Plessner, zu der Erkenntnis, dass nur der Mensch über Sehen und Wissen hinauszugehen vermöge, da nur er allein weinen könne. Derrida nennt in diesem

---

<sup>39</sup> „Diese Strahlen haben ihren Grund und Ursprung in der Leidenschaft, welche für jetzt die Seele bewegt (...). Wenn die Strahlen des Lichts zweyer Personen einander begegnen, so dringen sie bey beyden bis zu dem Sitz der Seele durch; sie setzen deren Kräfte in Bewegung, und erregen daselbst entweder ähnliche Empfindungen, als diejenigen waren, so sie hervorgebracht haben, oder verschiedene (...)“ Pernety 1784–85, S. 278.

<sup>40</sup> Sykora 2006, S. 169.

<sup>41</sup> Derrida 1997, S. 123. Kursivierung im Original.

<sup>42</sup> Ebd. Kursivierung im Original.

Zusammenhang en passant eine Zeile Andrew Marvells, der 1681 in seinem Gedicht *Eyes and Tears* schreibt: „But only human eyes can weep“. Interessanterweise beginnt dieser letzte Abschnitt des Gedichts von Marvell, dem dieser Vers entnommen ist, mit zwei Versen, die ihrerseits an den Bildtitel in Buettis Arbeit *Like tears from a star 3* anklingen:

And stars shew lovely in the night,  
But as they seem the tears of light.  
Open then, mine eyes, your double sluice,  
And practise so your noblest use;  
For others too can see, or sleep,  
But only human eyes can weep.  
Now, like two clouds dissolving, drop,  
And at each tear in distance stop;  
Now, like two fountains, trickle down;  
Now, like two floods, o’erturn and drown:  
Thus let your streams o’erflow your springs,  
Till eyes and tears be the same things;  
And each the other’s difference bears,  
These weeping eyes, those seeing tears.<sup>43</sup>

Die Tränen aus Licht und die leuchtenden Sterne sind zwei Ansichten einer Metapher und erst in der Schlusssequenz werden die Tränen wieder mit dem Wasser verbunden. Dessen Kraft steigt von der Quelle, bis zum Fluss und zum Strom stetig an. Zentral ist bei Marvell jedoch die stete Hervorhebung der Dualität, beruhend auf der Tatsache, dass man unmöglich mit einem Auge weinen kann, wenn man zwei hat, sich die Tränen immer zugleich aus dem Augenpaar ergießen. Hat Derrida das Wesen der Augen als einen „Quellpunkt und eine Wasserstelle“ bezeichnet, so nimmt das Motiv des Wassers und der Quelle auch in dem Gedicht Marvells eine zentrale Bedeutung ein. Eine weitere Arbeit Buettis greift den Aspekt des Wassers intensiver auf als *Like tears from a star 3*. Es ist dieselbe Fotografie der jungen schlanken Frau mit dem gelösten und sanft gelockten Haar, wie sie auch dort zu sehen ist, allerdings wurde die Farbigkeit vollständig verändert. (Abb. 3) Alles ist in ein bläulich-violettes Licht getaucht und die Kontraste sind verschwindend gering. Nur mit Mühe lassen sich die Konturen des Körpers ausmachen, die Haare gehen beinahe vollständig in den Hintergrund auf. Am deutlichsten tritt noch der rot geschminkte Mund aus dem nebulösen Blau hervor, das im Bereich des Gesichts ähnlich der Arbeit *Like tears from a star 3* von einem Lichtschleier durchbrochen wird. Der Verlauf der Lichtpunkte entspricht dem bereits bekannten Muster, es beginnt unterhalb des Haaransatzes und weist dieselben charakteristischen Verdichtungen an Augen und Nase auf. Buetti hat sich bei beiden Arbeiten derselben fotografischen Vorlage bedient und lediglich die Kontrast- und Farbvalenzen einer Veränderung unterzogen. Der optische Effekt, der durch die Blautönung entsteht, wird über den Titel *Classical Fountain* in eine bestimmte assoziative Richtung gelenkt: hin zum Wasser und seinem Quellort.

---

<sup>43</sup> Marvell 1892, S. 36–38.

Das dominierende Blau mag dem Titel gemäß stellvertretend für das Wasser bzw. die Quelle eintreten und legt sich als Farbschleier über die gesamte Darstellung. Der Körper löst sich so beinahe selbst in dem flüssigen Element auf, seine festen Umrisse und äußeren Begrenzungen zerfließen aufgrund des Mangels an Kontrast und Farbdifferenzierung zum Hintergrund in das ihn umgebende Fluid. Innen und Außen werden miteinander vermischt und die Materialität des Körpers wird transzendiert. Auch die Wellen des Lichts, die sich fortwährend aus den zahllosen Perforationen der medialen Haut ergießen, vollziehen über die Passage von innen nach außen eine Vermischung beider Sphären. Aufgrund der Struktur und Anordnung der Lichtpunkte, die den Schleier bilden, bleibt aber auch der Eindruck bestehen, dass das Licht im Moment des Verströmens nicht nur aus dem Inneren des Korpus heraus leuchtet, sondern einem Funkenregen gleich das Antlitz überströmt und vertikal hinabfließt. In Buettis Leuchtkästen *Like tears from a star 3* und *Classical Fountain* bindet das Motiv des Schleiers die Tränen mit dem Licht zusammen. Beide bedingen sich, wie weiter oben beschrieben, ohnehin wechselseitig, um die Sehfunktion zu gewährleisten. Die Tränenflüssigkeit als Quellort und Wasserstelle ermöglicht erst die Durchlässigkeit des Auges für das Licht und ist ebenso konstituierend für das Sehen wie das Licht selbst. Hier wird in beiden Fällen über die Farbigkeit der Lichttränen eine Verflechtung des Innen mit dem Außen erreicht: Einmal ist es das leuchtende Rosé, das mit seiner Tönung suggeriert, dass sich die Porträtierte selbst als ätherische Lichtgestalt in Tränen auflöst und ihre äußere Fassade gemeinsam mit den Tränen hinabströmt. Dann wiederum ist es das Blau des Wassers, mit dem sich alle festen Umrisse des Körpers derart vereinen, dass die fragile Schnittstelle zwischen innen und außen visuell kaum mehr wahrgenommen werden kann und beide Sphären ineinander zerfließen. Durch den Schleier aus Tränen und Licht, den zahllosen Perforationen in der medialen Haut, wird hier die mögliche Auflösung des weinenden Körpers thematisiert. Die Weinenden zerfließen in Tränen und die Augen wiederum zerfließen in Tränen aus Licht:

Till eyes and tears be the same things;  
And each the other's difference bears,  
These weeping eyes, those seeing tears.<sup>44</sup>

## 5.2 Der entleerte Blick

Der Tränenschleier übernimmt in Taylor-Woods Arbeiten zwei generelle Funktionen. Er dient sowohl als Abwehrschleier, der über die Trübung des Blicks die Distanz zum Betrachter vergrößert, als auch als Projektionsfläche, welche die Reflexion auf das Selbst begünstigt. Neben diesen beiden Funktionen wird der Schleier der Tränen in den Leuchtkästen Buettis auch als ein permeables Medium verstanden, das seinerseits mediale und körperliche Auflösung inszeniert, indem es die Grenzen des Bild-Körpers als auch des Körper-Bilds transzendiert. In dem

---

<sup>44</sup> Ebd.

Motiv dieses verhüllenden und zugleich enthüllenden Schleiers wird die Verbindung von Auge, Licht und Tränenflüssigkeit derart visuell gebündelt, dass die einzelnen Elemente zu austauschbaren Entitäten werden und ineinander überfließen. Dieses Zerfließen des Auges in Tränen wird in *Classical Fountain* mit dem poetischen Motiv des Brunnens bzw. der Quelle verbunden. Was aber geschieht, wenn der romantisch anklingende Quellort das ganze Auge zu überschwemmen droht und sich darin ein Verlust der Sehkraft, ja der Augen selbst äußert?

In Pablo Picassos Serie der *Weeping Women* wird die Angst, in ein leeres und damit zugleich entseeltes Auge zu blicken, unterschiedlich ausgeformt. Auf einem Blatt Papier mit den Maßen 29,0 x 23,0 cm, kaum größer als das Format DIN A4, hat Picasso mit wenigen kräftigen Linien aus Blei einen Kopf eingezeichnet, der den Bildraum fast vollständig ausfüllt. (Abb. 4) Stark in den Nacken zurückgebogen, reckt sich das Haupt nach oben, das seitliche Profil dem linken Bildrand zugewandt. Schwarzes glattes Haar fällt im Bereich des Hinterkopfes in breiten Strähnen nach unten hinab. Den Kopf kaum bedeckend und an der hohen Stirn erst spät ansetzend, bleibt dessen kleine kahle Rundung ebenso gut sichtbar wie das rundliche Ohr, dessen Eingang in das Innenohr durch eine schwärzliche Verdickung am unteren Ende der Kopflinie gekennzeichnet wird. Die sanft gebogene Linie der Stirn setzt sich ohne sichtbare Einbuchtung an der Nasenwurzel bis zur Nasenspitze fort, deren Eingänge beide, aus anatomischer Sicht unmöglich, auf der dem Betrachter zugewandten linken Gesichtshälfte liegen. Der Blick in diese tropfen- und sichelförmig ausgebildeten Nasenlöcher mit den schwarzen Ausmalungen wird erst durch die untersichtige Darstellung möglich. Der Mund ist weit aufgerissen, eine grotesk spitze Zunge, aus der klaffenden Öffnung gestreckt, ragt in den leeren Bildraum. Die zackenförmige Binnenzeichnung auf ihrer Oberfläche scheint nicht nur ihre fleischliche Beschaffenheit zu charakterisieren, sondern vielmehr ein Beben oder einen lauten Ton wiedergeben zu wollen, der seine vibrierende oder akustischen Spuren, wie mit einem Seismografen aufgezeichnet und mit spitzer farbgetränkter Nadel auf das Papier gekratzt, auf dem Sprachorgan Zunge selbst hinterlässt. Das schwarze Rund zwischen Gaumen- und Zungenansatz wird wohl, ähnlich wie es bei den Nasenlöchern und dem Ohr der Fall ist, auf den Schlund oder die Kehle verweisen, also auf die Öffnung des Körpers ins Innere. Die Unterlippe und untere Zahnreihe wird im linksseitigen Profil wiedergegeben, während die obere Zahnreihe wiederum, wie schon die Nasenlöcher, in Untersicht dargestellt ist. Ebenso verhält es sich mit der Oberlippenpartie und dem Gaumendach, dessen gewellte Struktur nicht nur auf das fühlbare Aussehen des Gaumens verweist, sondern ebenso wie die Zunge eine Schwingung, die Ausbreitung eines Klangs aus der Kehle und durch den Mund nach außen strömend, impliziert.

Das runde und fleischige Kinn ist gewaltig in seinen Dimensionen, seine Linie wird bis zum Hals fortgesetzt, der, erschreckend dünn, von den breiten Strähnen der Haare überzeichnet wird. Der Ausschnitt des Hemdkragens, als Dreieck spitz nach unten zulaufend und aus einem grob gemusterten Band aus fünf punkartigen Gebilden bestehend, setzt nicht wie zu erwarten am unteren Ende des dünnen Halses an, sondern am sanft eingebuchteten Übergang zwischen

Kinn und Hals: Der beginnende Körperansatz ist im Gegensatz zur Profilansicht des Kopfes frontal dargestellt. Auch sind die Augen dieser *Weeping Woman*, so der Titel der am 24. Mai 1937 entstandenen Zeichnung, in ihrer ganzen Frontalität wiedergegeben, sie befinden sich, ebenso wie die Eingänge der Nase, beide zugleich auf der linken Gesichtshälfte. Sie sind weit aufgerissen, die Pupillen sind nur kleine Punkte im leeren Rund der weißen Iris, von deren Rändern aus jeweils zwei gegenüberliegende Gebilde flügelartig in das sie umgebende Oval ragen. Es ist jedoch eher anzunehmen, dass mit diesen Formen der eigentliche Augapfel gemeint ist, der jeweils rechts und links neben der Iris als Augenweiß sichtbar wird. Diese jeweils drei Einzelgebilde sind als eigenständige Teile zu einem Komposit zusammengefügt, das sich in einem tropfenförmigen Oval befindet. Dessen durchgehende Konturlinie beschreibt zugleich das obere und untere Augenlid, an dessen äußerem Rand die kurzen geraden Wimpern, einem Strahlenkranz gleich, in regelmäßigen Abständen anschließen.

Bei einer nur flüchtigen Betrachtung des polyperspektiv gezeichneten Kopfes möchte man genau diese ovale Binnenfläche für den eigentlichen Augapfel halten, doch dass es sich mit ihr anders verhält, zeigt die Behandlung der Augen von einigen weiter unten behandelten weinenden Frauenköpfen aus dieser Serie. An dem Punkt, an dem das Oval des Auges sich verengt und zu einer Spitze zusammenläuft, befinden sich je drei, nahezu parallele Linien mit einer punktartigen Verdickung an ihren Enden, die nach unten weisen: Es sind die Spuren der Tränen, die über die Wange strömen. Diese ist offenbar leicht gerötet, da sich dort ein verschlungener Wirbel einer einzigen, mehrfach ineinander kreisenden Linie befindet, die in ihrem Duktus schwächer als die übrigen Linien ausgebildet ist. Judi Freeman erwägt, mit den Kreislinien auf der Wange könnte Make-up gemeint sein.<sup>45</sup> Vermutlich assoziiert sie, ohne es jedoch zu benennen, auch die Spur der Tränen aufgrund der Schwärze des Bleis mit zerlaufender Mascara, so dass ihr diese Folgerung nur konsequent erscheint. Allerdings ist an dieser Stelle zur Vorsicht geraten, denn bei der gespannten Anstrengung und enormen Verzerrung, die sich in diesem Gesicht widerspiegelt, läge ein natürlich gerötetes Gesicht zunächst einmal näher. Über den Augen befinden sich zwei dicke, den Haarlinien in ihrer Struktur verwandte Striche als Augenbrauen sowie drei weitere schmale Geraden, die Falten auf der Stirn. Die Stellung der Augenbrauen zueinander drückt zusammen mit der aufgeworfenen Stirn eine sorgenvolle Miene aus, der Mund ist weit geöffnet zu einem schmerzvollen Aufschrei und die Tränen aus beiden Augen fließen überreichlich.

Die *Weeping Woman* Picassos steht als eine der ersten am Beginn zahlreicher Studien und Gemälde weinender Frauen unter diesem oder einem ähnlichen Titel wie etwa *Weeping Head* oder *Weeping Woman with Handkerchief*.<sup>46</sup> Alle diese Arbeiten entstanden zwischen Mai und Oktober des Jahres 1937, ein kleiner Teil parallel und ein größerer Teil im Anschluss an Picassos großes Wandbild *Guernica*. Die skizzenhafte Darstellung der *Weeping Woman* vom 24. Mai

---

<sup>45</sup> Freeman 1994, S. 47.

<sup>46</sup> Zur Serie der weinenden Frauen siehe auch Ullmann 1986, S. 158–162.

1937 ist jedoch eine der in ihrer Bildkomposition am stärksten reduzierten Fassungen unter allen weinenden Frauenköpfen, klar konzentriert allein auf die Konturen des Gesichts und die einzelnen Gesichtspartien sowie deren ins Groteske abgleitenden Verzerrungen im Ausdruck höchsten Schmerzes. Stilistisch schließt sie sich eng an die schreiende Frau an, die am linken Bildrand des Wandbildes *Guernica* ihr totes Kind in den Armen hält.<sup>47</sup> Deren Kopf, ebenfalls im linksseitigen Profil dargestellt, ist jedoch so stark zurückgebogen, dass sich die scharfe Zunge senkrecht in die Höhe streckt. Sie hat den Mund ebenso weit aufgerissen, die Stirn- und Nasenpartie verläuft ähnlich, auch die Haare setzen erst an der äußeren Kontur des Hinterkopfes an und lassen dort dessen Wölbung erkennen. Auf die Binnenzeichnungen wird, mit Ausnahme der vereinfachten Angabe von Nasenlöchern und Augen, fast vollkommen verzichtet. Nur die Stirn zeigt eine verästelte senkrechte Falte oberhalb der Augen.<sup>48</sup> Mit einem zeitlichen Abstand von einem halben Jahr und nach weiteren, vorwiegend im Juni und Juli konzipierten Frauenköpfen, entsteht am 13. Oktober 1937 der Kopf einer *Weeping Woman with Handkerchief* in Öl und Tinte auf Leinwand. (Abb. 5) Deren Profil ist dem rechten Bildrand zugewandt, der Mund auch diesmal wie zu einem Schrei geöffnet, doch die Zunge ist nun an ihrem Ende sanft gerundet. Betrachtet man hier den Übergang zwischen Zungenansatz und Gaumen, insbesondere die runde Öffnung aufs Innere des Schlundes, so bestätigt sich die oben angeführte These, dass in der Darstellung der *Weeping Woman* vom 24. Mai das schwarze Rund zwischen Gaumen- und Zungenansatz die Körperöffnung ins Innere bezeichnet. Die Nasenlöcher und Augen sind ebenfalls auf derselben Gesichtshälfte angeordnet, doch sowohl die Nasenflügel als auch Wange und Kinn sind nun mittels konturrierender Linien als solche genau gekennzeichnet.

Die Binnenmodellierung der einzelnen Gesichtspartien durch die Schraffur verleiht dem Antlitz zusätzlich in seiner Gesamtansicht räumliche Tiefe und Plastizität. Der Hintergrund ist vollkommen geschwärzt, das im Titel erwähnte Taschentuch schiebt sich, von der Hand nach oben geführt, zwischen Kopf und Hintergrund und bildet ein mehrfach gezacktes plastisches Segeldach aus. Die Gestaltung der eigentlichen Augen stimmt stilistisch mit den Augen der *Weeping Woman* vom 24. Mai überein. Im Gegensatz zu diesen sind die Augen – gemeint ist nur das Komposit aus Iris und den zwei flügelartigen, einander gegenüberliegenden Gebilden ohne das äußere, von den Augenlidern gebildete Oval – allerdings nicht frontal, sondern in der Seitenansicht dargestellt. So zeigt nun der obere gewölbte Teil, durch eine horizontale Linie vom unteren getrennt, die runde Iris mit der Pupille. Der untere, spitz zulaufende Part beschreibt nur die eine Seite des flügelartig aussehenden Augapfels, während die andere, normalerweise gegenüberliegende Seite, aufgrund der Perspektivierung hier nicht zu sehen sein kann und somit beide Augen nun als tropfenförmige Ovale erscheinen. Auch die Augenlider erhalten eine voll-

---

<sup>47</sup> Cornelius Claussen bemerkt zu *Guernica*, er hätte schwören können, dass „den himmelschreienden Schmerzensfrauen des Bildes Tränen aus den Augen stürzen“. Doch seine Erinnerung habe ihn getäuscht: „Guernica selbst zeigt den Schmerz tränenlos. Die Tränen hatte der Betrachter hinzugefügt. Womit das Bild seine Wirksamkeit bewiesen hat.“ Claussen 2000, S. 57.

<sup>48</sup> Angesichts einer Studie vom 20. Mai 1937 mit dem Titel *Head of a Woman* deutet Freeman diese Einzeichnung als Augenbrauen, die zwei ineinander verschobenen Winkellinien gleichen. Siehe Freeman 1994, S. 45, Fig. 21.

kommen neuartige Plastizität aufgrund der Binnenmodellierung der einzelnen Gesichtspartien. Freeman bezeichnet diese Augen als Schüsseln (engl. saucer), nicht nur aufgrund ihrer Form, sondern wohl auch in Anlehnung an den Term „saucereyed“ (dt. glotzügig), da sie teleskopartig aus ihrer Höhlung hervorragen.<sup>49</sup> Bei diesen Schüsseln handelt es sich um mandelförmige Hohlformen, welche die eigentlichen Augen in ihrem Inneren bergen. Freeman spricht davon, dass diese Schüsseln etwas beinhalten, das in dem einen Fall wie ein Teil einer Frucht erscheint und in dem anderen wie eine Kerze aussieht. Dieser Vergleich ist weder über die reine Anschauung nachvollziehbar, noch wird er von ihr erklärt. Anzunehmen ist ebenso, dass, wenn sie von den Augen als Schüsseln spricht, sie nicht zwischen den eigentlichen Augen, in ihrem Fall wären das also die Frucht und die Kerze, und den Augenlidern unterscheidet.<sup>50</sup> Die Schüsseln laufen an den Enden der beiden Längsseite spitz zu, ihre schmale Wandung ist durch eine Doppelinie angegeben. Hierbei handelt es sich jedoch eindeutig um die Augenlider, denn im oberen Bereich sind die Wimpern deutlich zu sehen, das untere Lid ist vorgewölbt. Doch diese Augenlider, die sich normalerweise sanft an das Auge anschmiegen und es von Zeit zu Zeit bedecken, können ihre Funktion nicht ausüben, denn die wie erigiert hervorstehenden Augen lassen sich nicht mehr schließen. Die Lider der *Weeping Woman with Handkerchief* besitzen nur noch die Funktion, das überreichliche Tränenwasser wie in einem Sammelbecken aufzufangen und schließlich über ihren Rand auszugießen.

So rinnt jeweils eine geschwungene, plastisch ausgeführte Tränenbahn, an deren Ende sich ein runder Tropfen ausbildet, kaskadengleich über die Wange bis fast hinunter ans Kinn. Aufgrund der Ausgießung der Tränen aus einem sich mehr und mehr leerenden Behältnis entsteht der Eindruck, ihre Augen entleerten sich und liefen aus, gleichzeitig aber quellen die eigentlichen Augen ja zusätzlich aus dieser sich leerenden Einfassung. Diese in Tränen aufgelöste Frau weint sich gleich in mehrfacher Hinsicht die Augen aus dem Kopf. Dass die Augen zudem ihre Sehfähigkeit aufgrund der vermehrt in die Augen tretenden Tränenflüssigkeit einbüßen, zeigt die Darstellung der Pupille, die nicht mehr als runder Punkt dargestellt wird, sondern als ein verschwommener und im Augenweiß aufgelöster Farbfleck. Der Tränenschleier verunklart einmal mehr den ansonsten klaren Blick. Das in dieser Darstellung der sich entleerenden Augenschalen angelegte Wegfließen der für das Auge so eminent (lebens-)wichtigen Substanz birgt gleichzeitig die Angst der vollkommenen Entleerung des Subjekts in sich. Denn während das rechte Auge in seinem kleinen Pool noch halb geborgen und verborgen bleibt, springt das linke Auge aus seinem ausgetrockneten Bassin heraus, beinahe wie ein verzweifelt zappelndes Fischlein, das nun, auf dem Trockenen liegend, um sein Leben fürchten muss. Denn nur durch den wässrigen Tränenfilm hindurch können die Augen sehen, ohne diese Flüssigkeit sind sie der Erblindung preisgegeben. Das weinende Auge wäre demnach von jeglicher Funktion, sehen zu können, vollständig befreit. Jacques Derrida zufolge ist es nachgerade der Moment der man-

---

<sup>49</sup> Ebd., S. 108.

<sup>50</sup> Ebd.



gelnden Sehfähigkeit, in welchem sich wiederum das eigentliche Wesen des menschlichen Auges enthüllt: „Die Blindheit, die das Auge öffnet, ist nicht diejenige, die die Sehkraft verdunkelt. Die offenbarende Blindheit, die apokalyptische Blindheit, diejenige, die die Wahrheit selbst der Augen enthüllt, wäre der von Tränen verschleierte Blick. Weder schaut er noch schaut er nicht, er ist der getrübbten Sicht gegenüber indifferent.“<sup>51</sup> Auch in dieser Aussage findet sich eine deutliche Parallele zu Marvells Gedicht *Eyes and Tears*: „Yet happy they whom grief doth bless, / That weep the more, and see the less.“<sup>52</sup>

Die Augen wollen der *Weeping Woman with Handkerchief* aus dem Kopf springen, sie quellen aus ihren natürlichen Begrenzungen hervor und ragen, der ausgestreckten Zunge vergleichbar, weit aus ihrer Höhlung heraus. Den schwallartig sich ergießenden Tränen gleich hält sie nichts mehr an ihrem angestammten Platz, und sogar die hohlen Augeneinfassungen stürzen aufgrund ihres bedenklichen Neigungswinkels beinahe schon das Gesicht hinab. Das im Schmerz grausam verzerrte Antlitz weist Züge auf, die ins Groteske reichen: alle Körperöffnungen des Gesichts sind groß dimensioniert und vollständig einsehbar, prominente Gesichtsteile wie Nase, Kinn, Augen und Wangen stehen übermäßig betont und vollplastisch hervor. Völlig anders als in klassischen oder naturalistischen Motiven unterliegt das Körperschema der Groteske, das noch bis ins späte 18. Jahrhundert vorherrscht, einer besonderen Vorstellung vom Körperganzen und den Grenzen dieses Ganzen.<sup>53</sup> Zunächst einmal ignoriert der groteske Körper „die glatte Oberfläche, die den Körper abschließt und als einzelnen und vollendeten begrenzt“, <sup>54</sup> vielmehr wird genau das Herausragen von vorstehenden Körperteilen wie Nase und Bauch als Kontaktaufnahme mit der Außenwelt verstanden. Ebenso verhält es sich mit den in den Leib hineinführenden Körperöffnungen und allem, was durch sie ins Innere gelangt, sowie mit den durch sie abgeführten Produkten. Jene körperlichen Vorgänge wie Einverleibung und Entäußerung verweisen auf eine positiv gesetzte Vermischung von innerer und äußerer Welt. Ereignisse wie Geburt, Geschlechtsakt, Tod, Wachsen, Essen, Trinken und Entleerung, die Michail Bachtin in *Rabelais und seine Welt* als „Akte des Körperdramas“<sup>55</sup> bezeichnet, sind daher besonders wichtig für die Konzeption des Grotesken.

In diesem Entwurf einer volkstümlichen und durchaus derb fröhlichen Gegenkultur zur herrschenden Glaubensstrenge wird nicht nur das Äußere gezeigt, „sondern auch das Innere des Körpers: Blut, Därme, das Herz und die anderen inneren Organe. Oft mischen sich Inneres und Äußeres in einem Motiv.“<sup>56</sup> Die Verkehrung und Umkehrung des kulturell definierten Körperschemas spitzt sich noch weiter zu, wenn die Leibesfunktionen untereinander ausgetauscht werden, sich das Innere nach außen umstülpt oder der gesamte Körper Kopf steht. Bachtin spricht von Körperzeichen (*telo-znak*), die gerade in ihrem „Nach-außen-Gewendetsein“ die „semioti-

---

<sup>51</sup> Derrida 1997, S. 123.

<sup>52</sup> Marvell 1892, S. 36–38.

<sup>53</sup> Siehe Lachmann 1987, S. 36 und Bachtin 1987, S. 357.

<sup>54</sup> Lachmann 1987, S. 36.

<sup>55</sup> Bachtin 1987, S. 359.

<sup>56</sup> Ebd., S. 359.

sche Inszenierung der Materie“ vollziehen, deren Findung allein schon bedeutsam sei und Bedeutung trage, oder wie es Renate Lachmann in ihrem Vorwort zu Bachtin zusammenfasst: „Eine Abspaltung des Sinns vom Körper, eine Trennung von Materie und Zeichenwert ist daher in Bachtins Konzeption nicht möglich, und es ist eben dieses Zusammenspiel von Materie und Zeichen – von soma und sema –, das Spiel der somatischen Semiotik, das Kultur konstituiert. Jede Materie-Zeichen-Koalition bzw. jede Form ideologischen Schaffens hat ihre eigene Sprache und ihre eigenen Verfahren (...).“<sup>57</sup> In der extremen Vorstellungswelt der Groteske unterstreicht jede Form des „Körperdramas“ die Vermischung von Körpern untereinander bzw. Körper und Welt. Der individuelle Einzelkörper, wie er seit Beginn der Neuzeit propagiert wird, ist im Grunde genommen vollkommen unbekannt.

Die *Weeping Woman with Handkerchief* von Pablo Picasso zeigt eindeutig jene durch und durch grotesken Züge, wenn beispielsweise die Augen teleskopartig aus dem Kopf ragen und auch die körperliche Entleerung in den Tränenströmen ausgiebig zur Darstellung gelangt. Die Körpermasse zeichnet sich nicht durch eine undurchdringliche Fassade eines streng nach außen abgegrenzten Körpers aus, der auf symbolischer Ebene eine zweidimensionale Oberfläche besitzt,<sup>58</sup> ganz im Gegenteil: Alle Auswölbungen und Einbuchtungen des Gesichts werden auf nahezu drastische Weise thematisiert, die Nasenlöcher, der Schlund und insbesondere die Augen. Es handelt sich jedoch im Gegensatz zur Groteske um eine dramatische Inszenierung einer Art, bei der nicht nur die sprichwörtliche Wendung „sich die Augen aus dem Kopf weinen“ ins Bild gesetzt wird, sondern auch und vor allem die damit verbundene Angst, im Prozess des Weinens die Kontrolle über das Gesicht und den Körper zu verlieren, ja sogar – im übertragenen wie im buchstäblichen Sinn – das Gesicht zu verlieren. Normalerweise ist das Weinen, so Käte Meyer-Drawe, „gebunden an einen ausdrücklichen Verlust der Herrschaft über sich selbst“.<sup>59</sup> Es lässt sich in seinem Verlauf nicht willentlich steuern und entzieht sich weitgehend der Körperkontrolle, es ist ein Indiz für die „grundsätzliche Unverfügbarkeit über unsere leibseelische Existenz“.<sup>60</sup>

So verbeißen sich die raubtierartigen Zähne der nächsten Weinenden verzweifelt in das weiße Taschentuch, das zwischen den krampfhaft darum geschlossenen Fingern der linken Hand und den scharf umgebogenen Zähnen zum Zerreißen gespannt ist, um den Schrei und die laute Klage zu unterdrücken. (Abb. 6) Die Haltung des Kopfes des *Weeping Head* vom 28. Oktober 1937 ist nicht ganz so weit in den Nacken gebeugt wie bei der zuvor beschriebenen Weinenden. Die Gestaltung der Gesichtskompartimente entspricht in groben Zügen derjenigen der *Weeping Woman with Handkerchief*. Das Profil wird, anstatt von einem ausgefalteten Taschentuch, von einem tiefschwarzen schmalen Schattenrand hinterfangen. Auch ist von ihrer Büste weit mehr zu sehen, und neben der linken Hand, welche das Taschentuch hält, ist nun auch die

---

<sup>57</sup> Lachmann 1987, S. 25.

<sup>58</sup> Benthien 2001 (a), S. 285.

<sup>59</sup> Meyer-Drawe o.J., o.S. [Online]

<sup>60</sup> Ebd.

rechte zu sehen, deren gerade abgespreizte Finger sich auf Brusthöhe zwischen die Figur der Weinenden und den Betrachter schieben. Die Haut der Frau ist mit hoch verdünnter Ölfarbe grün eingefärbt. Im Bereich der Augen, der Wange und des Mundes rötet sich die Haut, an einigen Stellen des Gesichts ist ein schwaches Grau überlasiert. Der Hintergrund ist in einem bläulichen Violett gehalten, ihre Oberbekleidung ist einfarbig braun-grau, die Haare werden von einem braunen Schleiertuch, der so genannten Mantilla (span. kleine Decke) bedeckt.

Hat sich zuvor bei der *Weeping Woman with Handkerchief* bereits der Eindruck ergeben, die schüsselartigen Augeneinfassungen drohten aufgrund ihres schräg gekippten Neigungswinkels das Gesicht hinabzugleiten, so lässt sich dieser Eindruck in Bezug auf den *Weeping Head* nun bestätigen. Während das linke Auge mitsamt seiner mandelförmigen Schüssel nach oben ausgleitet, rutscht das rechte Auge in der seinigen nun in einem solch beachtlichen Ausmaß nach unten, dass an dessen angestammtem Platz wie auch dort, wo das linke Auge normalerweise situiert sein sollte, ein schwarzes Loch klafft: Zurück bleibt die leere Augenhöhle des Schädels. Die Augen werden mitsamt dem reißenden Strom der Tränen fortgerissen und die Vorstellung davon, wie man „sich die Augen aus dem Kopf weint“, ist hier nur allzu wörtlich ins Bild gesetzt. Die Angst vor einer vollkommenen Entleerung wird hier noch weiter fort getrieben als bei der *Weeping Woman with Handkerchief*, indem sich nicht nur die Augenschüsseln entleeren und die Tränen mitsamt den Augen ausschütten, sondern diese Schüsseln selbst aus dem Gesicht hinausgespült werden.

Dieser bedrohliche Verlust der Augen, diese Entleerung des Körpers erschüttert das Subjekt in seiner Identitätsstruktur außerordentlich und stellt eine reelle Gefahr für das Individuum dar, wie der Psychoanalytiker Didier Anzieu in seiner Studie über *Das Haut-Ich* bestätigt. Die Gefahren einer Entpersönlichung bzw. Depersonalisierungsängste seien eng mit dem Bild einer perforierbaren Hülle verknüpft und mit „der Angst, dass eine lebenswichtige Substanz durch diese Löcher abfließt. Es handelt sich also nicht um die Angst vor Zerstückelung, sondern vor Entleerung.“<sup>61</sup> Doch hier fließt nicht nur lebenswichtige Substanz durch beliebige Löcher ab, sondern zugleich strömt genau dasjenige Organ hinweg, in welchem Hegel „die ganze Seele als Seele“<sup>62</sup> zu erkennen glaubt und in dem Bernhardus Silvestris den ganzen Menschen stellvertretend repräsentiert sieht.<sup>63</sup> Wenn der Glanz der Augen vollkommen erlischt, die basale Tränenflüssigkeit nicht mehr fließt, um das Auge zu benässen und der Blick folglich ermattet, so ist dieser gebrochene Blick das untrügliche Zeichen für den Tod des Menschen. Um so mehr sind es die emotionalen Tränen, die für die fühlende und lebendige Seele eintreten, bedeutet ihr Fließen doch das nach außen hin sichtbare Verströmen der Seele durch die Augen. Dieser romantische Aspekt erfährt in Picassos Serie als Gefahr der Entleerung eine Wendung ins Unheimliche und Bedrohliche. Beinahe blind vor Schmerz, „sich die Augen aus dem Kopf wei-

---

<sup>61</sup> Anzieu, 1996 (1991), S. 58.

<sup>62</sup> Hegel 1970, S. 155f.

<sup>63</sup> „Im Auge alleine ist schon der ganze Mensch.“ Silvestris, 1983, S. 51.

nend“, wird die dramatische Funktion der Tränen bis zur Gänze ausgereizt. Die Gefährdung des Subjekts durch die Auflösung der Körpergrenzen und den Verlust der Kontrolle über den eigenen Körper gipfelt im möglichen Verlust sogar der Augen selbst, dem Augenlicht, dem Spiegel der Seele. Was kann die Gefahr der Entpersönlichung dramatischer und bedrohlicher ins Bild setzen als der Verlust der Augen, als der Blick in die vollständig leere Augenhöhle, in die schwärzliche Tiefe des Schädels?

### 5.3 Die Augenkette

Die bei Picasso bereits anklingende Loslösung des Auges vom Körper erfährt in der *Histoire de l'œil (Die Geschichte des Auges)*<sup>64</sup> von Georges Bataille eine noch weiter reichende und folgenschwere Entwicklung, die eine Bedrohung für das moderne Individuum formuliert. In ihr liegen jedoch zugleich neue Perspektiven verborgen, die eine Erweiterung der Funktionen des Auges und sogar des begrenzten Blickfeldes bedeuten können. Im Jahr 1928 erscheint die *Histoire de l'œil* unter dem Pseudonym Lord Auch.<sup>65</sup> Es handelt sich um eine obsessive erotische Erzählung, die zu Lebzeiten des Autors dreimal verlegt wurde, jeweils unter dem genannten Pseudonym und teils fingierten Ortsangaben. Die Erstausgabe von 1928 erscheint in Paris in einer Auflage von 134 Exemplaren,<sup>66</sup> die jeweils mit acht unsignierten Originallithografien von André Masson versehen sind.<sup>67</sup>

Der männliche Ich-Erzähler, zu Beginn der Geschichte fast sechzehn Jahre alt, sammelt mit Simone, einem Mädchen seines Alters, erste erotische Erfahrungen. Gleich zu Beginn werden sie mit dem Tod einer Radfahrerin konfrontiert, die vor ihren Augen durch einen grausamen Unfall enthauptet wird. Unmittelbar darauf nötigen sie gemeinsam in einer Gewitternacht Marcelle, die reinste und unglücklichste ihrer Freunde. Simone verfällt zur gleichen Zeit auf die Idee, Eier mit dem nackten Hintern zu zerdrücken, während sie sich mit dem Erzähler vergnügt. Die Milch, die eigentlich für die Katze bestimmt ist, und das ausfließende Eigelb bzw. Eiweiß werden ebenso in die zahllosen obszönen Spiele eingebunden wie Speichel, Sperma und Urin. So sind die Orgasmen Marcelles beispielsweise unmittelbar mit ihrem Urinieren verbunden, ein Vorgang, der beide Protagonisten stark erregt. Nachdem sie die unglückliche Freundin nachts aus einem Sanatorium befreit haben, erhängt diese sich, wahnsinnig geworden, laut heulend in einem Schrank. Der Protagonist schneidet sie vom Strick ab und beschläft zum ersten Mal Simone neben der Toten. Der Tod der Freundin erregt und irritiert beide gleichermaßen, schließlich uriniert Simone über das Gesicht der Toten und in deren weit geöffnete, leblose Augen.

---

<sup>64</sup> Im folgenden wird aus dieser Übersetzung zitiert: Bataille 1994, S. 5–53.

<sup>65</sup> „The name Lord Auch (pronounced *ōsh*) refers to a habit of a friend of mine; when vexed, instead of saying ‚aux chiottes!‘ (to the shithouse), he would shorten it to ‚aux ch‘. *Lord* is English for God (in the Scriptures): Lord Auch is God relieving himself“. Bataille 1971 (1943), S. 120.

<sup>66</sup> Luckow 1994, S. 237.

<sup>67</sup> Buchholz 2003, S. 262.

Daraufhin reisen sie nach Madrid, wo sie während eines Stierkampfes mit ihrem neuen Freund Sir Edmond den Tod eines Toreros miterleben. Während der Stierkämpfer Granero von den Hörnern des wütenden Tieres dreimal aufgespießt wird, eines der Hörner dringt dabei durch das rechte Auge in seinen Kopf ein, beißt Simone in den rohen weißen Hoden eines getöteten Stieres, führt den zweiten in ihre Vulva ein und erlebt einen krampfartigen Orgasmus. In einer Kirche in Sevilla nötigen sie anschließend zu dritt den Priester Don Aminado und entweihen Ziborium und Hostien. Zuletzt erwürgt Simone den unglücklichen, an Händen und Füßen gefesselten Mann, während sie ihn gewaltsam beschläft. Sie bittet Sir Edmond, das Auge des toten Priesters auszureißen und ihr zu überlassen. Als finaler Höhepunkt der Ausschweifungen in der *Histoire de l'œil* evoziert Bataille schließlich ein Bild, in welchem das Auge des Priesters zum Auge der toten Freundin Marcelle wird. Es blickt aus der Vagina Simones den Protagonisten an und vergießt „Tränen von Urin“ (i.O. „larmes d'urine“).<sup>68</sup> Dieser erschreckenden Vision verleihen Spuren von Samen letztlich den „Charakter schmerzlicher Trauer“ (i.O. „caractère de tristesse désastreuse“).<sup>69</sup>

Obgleich in der *Histoire de l'œil* die einzelnen Personen dezidiert mit Namen genannt und ihre ausschweifenden sexuellen Handlungen ausführlich beschrieben werden, hat Bataille, Roland Barthes zufolge, „keineswegs die Geschichte von Simone und Marcelle oder die des Erzählers geschrieben“, sondern vielmehr „in Wahrheit die Geschichte eines Gegenstandes“.<sup>70</sup> Dieser Gegenstand ist, wie es der Titel zweifelsfrei festhält, das Auge. Dieses wird Barthes zufolge als Term durchgehend variiert und dekliniert, „und zwar über eine bestimmte Art von Ersatzgegenständen, die zu ihm in einem strikten Affinitätsverhältnis stehen (da sie alle kugelförmig sind) und dennoch in einem Verhältnis der Ungleichheit (da sie jeweils anders benannt werden)“.<sup>71</sup> Die Variationen des Auges bzw. die verschiedenen Stationen der Augenmetapher wie das Ei, der Milchteller und die perlmutterglänzenden Hoden des Stieres, alle Variationen sind hier weißlich und annähernd rund, bilden Barthes zufolge eine „Augenkette“, von der sich eine weitere Metaphernkette ableiten lasse, die ihrerseits alle Spielarten des Fluiden aufgreift und durch den Bezug zur ersten Kette und damit zum Auge als „Tränenkette“ bezeichnet wird.<sup>72</sup> Jedes Wort der einzelnen Ketten ist immer nur das Bezeichnende bzw. das Signifikant seines Nachbarterms, wobei die ganze Stufenfolge einer Reihe von Signifikanten auf ein unveränderliches Signifikat (dt. Bezeichnetes) verweist; im Falle der Augenkette also letztlich immer zurück auf das Auge, im Fall der Tränenkette ist es die Träne. Das Auge unterliegt Barthes zufolge „auf seinem metaphorischen Weg zugleich der Variation und überdauert doch. Seine Hauptform bleibt über die Bewegtheit der Nomenklatur hinweg bestehen wie die eines topologischen Raumes, denn jede Flexion ist hier ein neuer Name und gesprochen ein neuer Wortgebrauch. Das

---

<sup>68</sup> Bataille 1994, S. 48.

<sup>69</sup> Ebd.

<sup>70</sup> Barthes 1972, S. 25.

<sup>71</sup> Ebd., S. 26f.

<sup>72</sup> Ebd., S. 30.

Auge erscheint somit als Matrix für den Weg von Gegenständen, die so etwas wie die verschiedenen ‚Stationen‘ der Augenmetapher sind.<sup>73</sup> Das Auge wandert einerseits hin zu anderen Dingen, die aus ihrem Alltagsgebrauch herausgelöst werden und einem anderen, dezidiert sexuellen Zweck, zugeführt werden. Andererseits wandert es als Gegenstand selbst, wie in der letztgenannten erotischen Episode, befreit und losgelöst von einem toten Körper zu einem lebendigen Leib, dringt durch das geöffnete Fleisch in diesen ein, adressiert mit seinem Blick den Erzähler und vergießt „Tränen von Urin“.

Hans Bellmer bebildert die 1947 erschienene Ausgabe der *Histoire de l'œil* mit sechs Zeichnungen, ohne einer allzu simplen Darstellung bloßer Genitalität oder schlichtweg illustrativer Pornografie zu verfallen. Er stellt den fluktuierenden erotischen Motiven der Erzählung mehrdeutige visuelle Variationen polymorpher Sexualität zur Seite, die auf den ersten Blick deutlich von ihrer literarischen Vorgabe abweichen.<sup>74</sup> Bellmer erweitert damit die Augenmetapher auf visueller Ebene und führt die von Bataille intendierte Überschreitung jeglicher Körpergrenzen auf der zeichnerischen Ebene fort. Bereits die erste Illustration Bellmers zeigt eine eigentümliche Verschmelzung zweier Frauenkörper, die das erotische Verhältnis zwischen Simone und Marcelle thematisiert. (Abb. 7) Ein äußerst gelenkiger mädchenhafter Körper biegt sich weit nach hinten zurück, so dass die von plissierter Spitze bedeckten Brüste die obere Kontur bilden und der Kopf nicht zu sehen ist. Eine schmetterlingsgleiche Schleife befindet sich über der rechten Brust, zu beiden Seiten stehen wie elektrisiert wirkende, gekräuselte Haare vom Körper ab. Die junge Frau schiebt dem Betrachter das schmale Becken entgegen, der entblößte Bauch mit dem zarten Nabel wird auf diese Weise abgeflacht und die nackte Vulva vorgewölbt. Entlang der äußeren Konturen wird der Leib von Rüschen bedeckt und geraht, die kleinen Füße, keck auf den Zehenspitzen stehend, stecken in hellen Söckchen mit Spangenschuhen. In den Riemen des rechten Schuhs schiebt sich der Finger eines weiteren Mädchens, das rückwärts zum Betrachter steht und sich vornüber beugt, so dass sie ihr nacktes Gesäß dem Betrachter entgegenstreckt. Mit nach unten fallendem offenem Haar schaut das Mädchen zum Betrachter zurück, bzw. auf die Finger ihrer linken Hand, die kühn in den Schuh der anderen eindringen, während ihre nackte Brust von der Hand des ersten Mädchens berührt wird. Die Füße des zweiten Mädchens stecken, ganz im Gegensatz zu den kindlichen Spangenschuhen, in Stiefeletten mit hohem Absatz.

Die exponierte Vulva bildet bei beiden Frauenkörpern den zentralen Punkt, um den sich beide Leiber gleichermaßen winden und drehen. Die jeweilige Schambehaarung unterstützt dabei den Eindruck, dass das Mädchen mit den Stiefeletten älter oder doch zumindest in sexueller Hinsicht reifer wirken soll als das Mädchen mit den Spangenschuhen, deren Schamhügel im Gegensatz zu dem ihren vollkommen unbehaart ist. In dieser doppelten Lesart zweier Körper, die partiell zu einem Leib verschmolzen werden, lässt sich der Nabel des einen Mädchens

---

<sup>73</sup> Ebd., S. 27.

<sup>74</sup> In der richtigen Reihenfolge sind alle sechs Illustrationen abgedruckt in: Taylor 2000, S. 133ff.

gleichwohl als Anus des anderen lesen. Wird die auf literarischer Ebene erprobte Augenkette nun in die visuelle Sprache Bellmers übersetzt, so erscheinen jene beiden Körperöffnungen als miteinander konvertibel und auch sie stehen, wie die Ersatzgegenstände für das Auge, einerseits in einem konkreten Affinitätsverhältnis zu diesem, da sie kugelförmig sind und andererseits in einem Verhältnis der Ungleichheit, da sie anders bezeichnet werden. Die Austauschbarkeit von Anus und Nabel wird von Bellmer in der dritten Illustration durch eine weitere anatomische Besonderheit ergänzt, mit der Bellmer eindeutig von der literarischen Vorlage der *Histoire de l'œil* abweicht.<sup>75</sup> (Abb. 8)

Eine junge Frau mit lockigem Haar sitzt selbstvergessen auf dem Boden, den Rücken an eine nur schwach skizzierte Wand angelehnt. Die Beine angewinkelt und weit gespreizt blickt sie auf ein aufgerichtetes Glied, das senkrecht aus ihrer Vagina emporragt. Mit dem linken Zeigefinger berührt sie sacht die Eichel, mit zwei spitzen Fingern der rechten Hand umfasst sie zuunterst den Schaft an genau der Stelle, an der Vagina und Glied miteinander verbunden sind.<sup>76</sup> Das erigierte Glied, das steil aus der Vagina dieser jungen Frau aufragt, ist Sue Taylor zufolge der Batailleschen Erzählung absolut fremd. Dies mag insofern stimmen, da diese auffällige Anatomie in der *Histoire de l'œil* keine Erwähnung findet. Taylor nimmt daher an, dass Bellmer in seinen sechs Illustrationen generell eine allzu große Nähe zum Text vermeiden wollte, um einer untergeordneten Rolle der Bilder entgegenzuwirken. Besonders die dritte Illustration sei dafür ein Beleg.<sup>77</sup> Es geht Bataille jedoch gerade um die Überwindung klarer geschlechtlicher Zuordnungen. Die Überschreitung jeglicher Körpergrenzen ist sein erklärtes Ziel, das von Bellmer in der dritten Illustration demzufolge nur recht frei interpretiert wird. Barthes würde dem angesichts jener Zeichnung sicherlich zustimmen, fasst den Erotismus Batailles jedoch hauptsächlich poetisch auf: „Was mit dem Spiel von Metapher und Metonymie in der ‚Geschichte des Auges‘ nämlich endgültig überschritten werden kann, ist der Sexus, was natürlich nicht heißt, ihn sublimieren, ganz im Gegenteil.“<sup>78</sup>

Zu einem nicht geringen Teil entzieht er die Erzählung damit natürlich einer pornografischen Lesart. Barthes versteht den Erotismus Bataillescher Prägung im Gegensatz zu Bellmers provokativer Visualisierung in der dritten Illustration jedoch nicht als unmittelbar oder gar explizit phallisch: „Der hier entwickelten imaginären Welt liegt kein sexuelles Phantasma als Geheimnis zugrunde. Wäre dem so, müßte man erst einmal erklären, warum das erotische Thema

---

<sup>75</sup> Fälschlicherweise wird die fünfte Illustration häufig als dritte Illustration benannt, was hauptsächlich daran liegt, dass Buch und Illustrationen nie im Zusammenhang betrachtet werden. Anders lässt sich die mehrfache Fortführung dieses Fehlers wohl kaum erklären. Taylor äußert sich zu dem Problem ausführlich, in: Dies. 2000, S. 137. Leider erliegt auch noch Christiane Ladleif diesem ursprünglich von Webb begangenen Irrtum, siehe Ladleif 2003, S. 92ff.

<sup>76</sup> Interessant in Bezug auf die von zahlreichen Autoren erwähnten Kastrationsängste ist hier die Handhaltung im Zusammenspiel mit den scharfen Konturlinien: Zeigefinger und Mittelfinger öffnen sich dort, wo Vagina und Schaft einander berühren, wie die Klingen einer Schere. Versteht man den Phallus als erigiertes Auge, wie es bei Clair weiter unten im Text anklingt, so impliziert diese Handhaltung nicht nur die drohende Kastration, sondern gleichfalls die bevorstehende Loslösung des Auges vom Körper.

<sup>77</sup> Taylor 2000, S. 137f.

<sup>78</sup> Barthes 1972, S. 33.

hier niemals direkt phallisch gewendet wird (es handelt sich um einen ‚runden‘ Phallismus).<sup>79</sup> Hinzu kommt, dass die Augenkette seiner Ansicht nach keineswegs mit einem sexuellen Term, sondern mit einem Teller Milch für die Katze beginnt: „Wenn die Kette einen Anfang hat, wenn die Metapher einen generativen Term enthält, von dem her das Paradigma sich stufenweise aufbaut, muss man zumindest einräumen, daß die ‚Geschichte des Auges‘ keineswegs das Sexuelle als ersten Term der Kette nennt. Nichts berechtigt zu der Feststellung, die Metapher gehe von den Genitalien aus, um bei offenbar geschlechtslosen Dingen wie Ei, Auge, Sonne zu enden.“<sup>80</sup> Die „offenbar geschlechtslosen Dinge“ sind allerdings nicht ganz geschlechtslos, sondern immerhin direkte Repräsentanten des „runden Phallismus“: Eier, Hoden und Augen, vollkommen rund, dringen in Anus und Vagina der Frau ein. Dass die Augen des erregten Betrachters ihrerseits vor Erregung anschwellen wie ein erigiertes Glied, stellt Taylor anhand jener Szene zweifelsfrei fest, in welcher das Auge des kurz zuvor getöteten Priesters in die Vulva Simones eingeführt wird: „Bataille echoes this metaphor in *Histoire de l'œil*, at the chilling moment when his narrator stares at Don Aminado's plucked eyeball in Simone's vagina and feels as though his own eyes were bulging from his head, ‚erectile with horror‘ (i.O. „érectiles à force d'horreur“).“<sup>81</sup> In jener Szenerie werden Schrecken und Lust, Tod und Sexualität, das Reine und das Heilige, sowie das Unreine und das Sündige über das Auge als Matrix motivisch in eins geführt. Der gewaltsame Tod des Priesters wird mit dem Tod Marcelles überblendet, da sein Auge in der Vagina Simones zum blassblauen Auge der toten Freundin wird, auf das wiederum die angeschwollenen Augen des Betrachters wie erigiert blicken. Zugleich wird das penetrierende Auge des Mannes (Don Aminado) zum penetrierenden Auge der Frau (Marcelle), so dass die Fähigkeit zur Penetration in übertragener Lesart gleichwohl beiden Geschlechtern zugesprochen wird.

Diese besondere Fähigkeit des Auges zur Penetration überwindet die Grenzen der Logik und des sexuell Distinkten. Bei Jean Clair heißt es, das Auge „is not only a passive, feminine receptacle (...), but it is also a phalloid organ able to unfold and erect itself out of its cavity and point towards the visible. The gaze is the erection of the eye.“<sup>82</sup> Der Blick oder das Auge als Inbegriffe des „runden Phallismus“ werden von Bellmer visuell zu einem direkten Phallismus übersteigert, das erregte Auge wird überblendet mit dem erigierten Glied, das ebenso steil aus der weiblichen Geschlechtsöffnung emporragt, wie das Auge bei großem Schrecken oder Staunen in der Augenhöhle anschwillt.<sup>83</sup> Damit liefert er auf der bildlichen Ebene eine Steigerungsform der Batailleschen Idee eines erigierten Auges, zugleich überblendet mit der Darstellung eines hermaphroditischen Wesens. In diesem Licht erscheint Bellmers dritte Illustration als visueller Beleg für die Mehrgeschlechtlichkeit der Körper bzw. die bereits in der ersten Illustrati-

<sup>79</sup> Ebd., S. 28f.

<sup>80</sup> Ebd., S. 28.

<sup>81</sup> Taylor 2000, S. 180f.

<sup>82</sup> Clair 1991, S. 229.

<sup>83</sup> Vgl. hierzu auch Abb. 5 und 6. Die Augen von Picassos *Weeping Women* ragen teleskopartig aus ihren Höhlungen.



on angedeutete polymorphe Sexualität: „Das Männliche und das Weibliche sind vertauschbare Bilder geworden; das eine wie das andere zielen zu ihrem Amalgam hin, dem Hermaphroditen.“<sup>84</sup>

Taylor erkennt in Bellmers Arbeiten generell ein intuitives Verstehen von Batailles Ideenwelt,<sup>85</sup> die hauptsächlich auf der Idee der Transgression beruhe, wie es Susan Rubin Suleiman bündig formuliert: „the characteristic feeling accompanying transgression is one of intense pleasure (at the exceeding of boundaries) and of intense anguish (at the full realization of the force of those boundaries). And nowhere is this contradictory, heterogeneous combination of pleasure and anguish more acutely present (for Bataille) than in the inner experience of eroticism, insofar as this experience involves the practice of sexual ‚perversions‘. (...) In eroticism, as in any transgressive experience, the limits of the self become unstable ‚sliding‘.“<sup>86</sup> Die Bataillesche Idee der Transgression in der Überblendung von Auge und Vulva und die bildliche Verschmelzung von Begehren und Begehrtem zeigt sich in Bellmers späteren Zeichnungen, in welchen er den Körper seiner Lebensgefährtin Unica Zürn mit dem seinen verknüpft. Das Auge des Künstlers wird in den Leib der geliebten und begehrten Frau eingeführt. Therese Lichtenstein bezieht sich beispielsweise auf eine Arbeit aus dem Jahr 1964: „In another drawing of Unica, titled *Eye Vulva* (1964), a wide, narrow eye peeks out suspiciously from the opening of her vagina. This image suggests an almost direct transcription of the mood of sexual transgression found in Georges Bataille’s *Story of the Eye*.“<sup>87</sup>

Einer entsprechenden Zeichnung von Bellmer ohne Titel aus dem Jahr 1963 ist in Klammern der Titel *Selbst-Auge* beigelegt. (Abb. 9) Die fein gezeichneten Körpergebilde fluktuieren in einem Liniengewebe aus rund-ovalen anthropomorphen Gebilden, die sich überlagern und ineinander übergehen. Im Zentrum dieser bewegten Linien befindet sich dem Titel gemäß das Auge des Künstlers, das zum rechten Bildrand blickt. Gänzlich wimpernlos wird der Augapfel gerahmt von schweren wulstartigen Lidern, die zugleich als fleischige Schamlippen gedeutet werden können, da die sie umgebende äußere Kontur nicht einen menschlichen Kopf, sondern vielmehr ein üppiges Frauengesäß beschreibt. Dieses muss zwei Frauenkörpern zugleich zugehören, da ihm mehr als nur zwei Schenkel zugeordnet werden können. Einmal wirkt das rechte stehende Bein als Standbein und das linke mit dem verrutschten Strumpfband als Spielbein, so dass sich das Gesäß dem Betrachter keck und leicht schief entgegenreckt. Dann wiederum scheint der Körper zu liegen, da sich am inneren Augenwinkel ein Paar Schenkel anschließt, das sich dem linken Bildrand entgenspreizt. Der in der oberen Bildhälfte an das Gesäß anschließende weibliche Oberkörper ist zunächst in einer Seitenansicht wiedergegeben, da nur die rechte weibliche Brust zu sehen ist, deren Brustwarze seitlich zum linken Bildrand weist und einen

---

<sup>84</sup> Bellmer 1962, S. 150.

<sup>85</sup> Siehe Taylor 2000, S. 136.

<sup>86</sup> Suleiman 1990, S. 75. Bellmer bestätigt dies in einem Interview aus dem Jahr 1975: „I agree with Georges Bataille that eroticism relates to a knowledge of evil and the inevitability of death, it is not simply an expression of joyful passion.“ Webb, 1975, S. 369.

<sup>87</sup> Lichtenstein 2001, S. 69.

Tropfen weißer Flüssigkeit vergießt. Dieser Tropfen steht in direkter Analogie zu den beiden weiß schimmernden Tropfen, die aus dem Vagina-Auge fließen und, je nach Blickwinkel, einmal den Schenkel, einmal die Gesäßbacken benetzen. Dieser Oberkörper könnte jedoch ebenso frontal gesehen werden, wobei die linke Brust nur durch eine flüchtige Kreisform beschrieben wird. An diesen Körper schließt ein abgewinkelter Arm an, der unter seiner Achsel ebenfalls zwei helle Lichtpunkte aufweist, die tropfenförmig ausgebildet sind. Die Spalte der Achsel lässt sich gleichzeitig als Vagina lesen, die feuchten Tropfen sowohl als Schweiß als auch als Vaginalsekret. Der an die Achsel anschließende Arm ist angewinkelt, die zugehörige Hand stützt sich mit ihrem Rücken auf jener Gesäßrundung ab, die das *Selbst-Auge* bzw. die zentral positionierte Vagina umschließt. Doch verwandelt sich an der Stelle das Handgelenk plötzlich, durch die vexierbildartige Überlagerung von Linien, in die Eichel eines aufgerichteten Gliedes. Auf ihr befinden sich ebenfalls zwei helle Lichtpunkte, so dass Brustwarze, Achselhöhle, Vagina bzw. Auge und Penis über die Weißhöhlungen der tropfenförmigen Gebilde in direkter Verbindung zu lesen sind. Die austretenden Flüssigkeiten verketteten die Körperöffnungen und vorgewölbten Erhebungen miteinander.

So setzt der am rechten Bildrand befindliche nackte, auf dem Rücken liegende weibliche Oberkörper ebenso wie der erstgenannte einen Kontrapunkt zu der zweifachen Rückansicht des Gesäßes, das möglicherweise in der rechten unteren Bildhälfte noch einmal gespiegelt wird, da auch hier eine Frontalaufsicht auf einen Körper gewährt wird. Gegen diesen lasziv ausgebreiteten Körper ist das Hinterteil mitsamt Geschlecht und Schenkel allerdings merkwürdig verschoben. Das Auge bzw. die Vulva zwischen den Schenkeln bezeichnet den zentralen Drehpunkt, an dem die Linien der Schenkel anschließen und sich die Leiber spiralförmig umeinander drehen. Die Vulva nimmt damit in ihrer Bedeutung eine ganz ähnlich gedachte flexible Funktion ein wie in der ersten Buchillustration zur *Histoire de l'œil*, aber auch wie das Kugelgelenk in der reliefartigen Assemblage *Jointure à boule* (Kugelgelenk, die Puppe). (Abb. 10) Sie entsteht genau zehn Jahre vor Bellers ersten Studien zu Batailles *Histoire de l'œil* im Jahr 1935 / 36. Einerseits ist sie Bellers anagrammatischen Puppenkörpern verpflichtet, die elementweise an ihren Gliedergelenken neu miteinander verbunden werden konnten. Andererseits beschwört die Assemblage das Bataillesche Bild eines geöffneten Auges als Vulva herauf. Ein Glasauge mit blauer Iris befindet sich als Schultergelenk zwischen zwei Gliederpuppenarmen, die an ihren kugeligen Ellbogengelenken nach außen zum oberen und unteren Bildrand abgespreizt sind. Ein löchriges schwarzes Netz mit punktiertem Webmuster legt sich über den sonderbaren Körper, lässt jedoch die Finger der unteren Hand und den nach oben gestreckten Unterarm frei. Der Körper spreizt sich vor dem Hintergrund einer ausgebleichten rötlichen Blumentapete, so dass ein deutlicher Bezug des Körpers zu einem Innenraum hergestellt wird. Ein schmaler Holzrahmen fasst das verstörende Ensemble zusammen.

Taylor bemerkt die Nähe zu Batailles literarischem Bild des Auges als Vulva: „Like the eyeball abused in Georges Bataille's infamous 1928 novella, *Histoire de l'œil* (*Story of the Eye*),

the eye in *Jointure* seems to peer out from between slightly parted thighs, for the doll arms also read as legs and the black net, metonymically as well as metaphorically, stands for surrounding hair.“<sup>88</sup> Diese Beobachtung liegt nahe, zumal da auch das von Bataille an zentraler Stelle erwähnte Auge Marcelles von blauer Farbe ist und die verdrehte Spreizung der Arme unwillkürlich an weit geöffnete Puppenschenkel denken lässt, die Bellmer in mehreren Variationen in seinen Fotografien festgehalten hat. Die Austauschbarkeit der Körperteile untereinander beschreibt Lichtenstein als gängige Praxis Bellmers, die sich vor allem in seinen Puppenfotografien zeigt: „The photographs (...) display an extremely unstable body whose parts are interchangeable and reversible. Bellmer often duplicates body parts or used one body part to represent another.“<sup>89</sup>

Gleichwohl verweist das Körpergebilde aufgrund der dargestellten Hände sinnfällig auf den direkten Zusammenhang zwischen Sehen und Berühren. Nicht von ungefähr ist der bedeckende Schleier an den Händen zurückgezogen. In diesem schwarzen Schleier mit Taylor Haare erkennen zu wollen, ist jedoch kaum nachvollziehbar, da Bellmers übrige Puppenkörper und die Mehrzahl seiner Zeichnungen auch keinerlei Schambehaarung zeigen. Die Assoziation mit einem Gesichtsschleier liegt hier viel näher, wobei der sittsam verschleierte Blick bereits beginnt, sich mittels der durch die Hände möglichen Kriechbewegung aus dem Netz zu befreien. Die kleinen Händchen entblößen sich, spreizen und strecken sich zügellos aus, um mit dem zentralen Auge den Raum zu erforschen. Dabei verschiebt sich der veraltete, da löchrig gewordene Schleier, der seine Sicht einschränkt. In dieser monströsen Assemblage eines sich vorwärts tastenden Auges, das durch die Positionierung zwischen vermeintlichen Schenkeln sexualisiert wird, greift Bellmer motivisch die Überschreitung von körperlichen als auch sexuellen Grenzen auf, die nicht ohne beunruhigende Dynamik inszeniert wird. Das Auge bedient sich der Arme und Hände, mit deren Hilfe es sich sowohl autonom fortbewegen kann als auch endlich die Dinge berühren und begreifen lernt. Es kann mit seinen Blicken wörtlich streicheln und die imaginäre Distanz zwischen dem voyeuristischen Blick und dem begehrten Körper wird endlich für das Auge überwindbar.

Das Auge entledigt sich in der *Histoire de l'œil* seiner Fesseln, losgelöst vom menschlichen Körper kann es sich nun vollkommen neuen Erfahrungshorizonten widmen. Christiane Ladleif betont, dass der Angriff der Surrealisten auf das Auge in Analogie zur Befreiung des Individuums aus gesellschaftlichen Zwängen steht, wobei das zur Ratio verpflichtete Auge, wie von Breton eingefordert, zunächst in einen Zustand der Wildheit versetzt wird.<sup>90</sup> Als sinnliches „phallisches Organ“ kann das Auge Reize in seinem Gegenüber auslösen und damit ein uner-schöpfliches Begehren schaffen, das auf die Verschmelzung mit dem Begehrten zielt. Dieses zügellose und wilde Auge ist damit zunächst einmal nicht mehr länger das edelste Organ, in

---

<sup>88</sup> Taylor 2000, S. 128.

<sup>89</sup> Lichtenstein 2001, S. 53.

<sup>90</sup> Vgl. Ladleif 2003, S. 359. Breton nennt das Auge im Zustand der Wildheit (i.O. „l'œil à l'état sauvage“) erstmalig in: Breton 1925, S. 26.

welchem das Lumen Dei seinen Abglanz findet. Denn es wird aus dem tradierten Verständnis heraus vor allem deshalb degradiert und nur allzu gewöhnlich, da es sowohl bei Bataille als auch bei Bellmer seinen angestammten Sitz im Kopf verlässt und in die niederen Organe hinabsteigt. Gilt der Kopf als vornehmster Körperteil, da in ihm Ratio und Verstand wohnen sollen, so gilt der Unterleib mit seiner Geschlechtslust und der Absonderung menschlicher Exkremente im Gegensatz dazu als gemeinster und niederster Teil des Körpers, wie Gert Mattenklott zusammenfasst: „Die Gürtellinie kann (...) den Äquator bilden, auf dessen südlicher Hemisphäre alles niedere konzentriert ist: Esslust, Geschlechtslust und die Kloake, während nördlich Herz, Auge, Sprache und Hirn ihren Sitz haben, also alle spirituellen Vermögen. Die Zunge wird in dieser Ordnung als Sprachorgan sterilisiert. Der Kopf kann als der vornehmste Körperteil nur unter der Bedingung gelten, dass die Lüste nach unten verbannt sind. In den niederen Organen mögen sie dann immer ihre lebenszeitlichen und geschichtlichen Konjunkturen haben, wenn nur der Kopf über dem Gleiten, Brodeln und Schlingern frei bleibt.“<sup>91</sup> Die tradierte Hierarchisierung und strikte Trennung in vornehm und niedrig, rein und unrein, oben und unten wird durch die Wanderung des Auges bei Bataille invertiert und vollkommen auf den Kopf gestellt. Die Umkehrung des kulturell definierten Körperschemas wird ebenso extrem zugespitzt wie das Körperbild in der Ideenwelt der Groteske, in welcher der individuelle Einzelkörper im eigentlichen Sinne unbekannt ist. Eine Vorstellung, die sowohl Bataille in der Idee von Einverleibung und Ausscheidung, in der Vermischung von Tod und Leben, zur Sprache bringt, als auch Bellmer in der bildlichen Verschmelzung seiner Figuren und der konvertiblen Visualisierung körperlicher Ein- und Ausbuchtungen. Jeder dieser Körperöffnungen und Wölbungen läge in der Lesart nach Barthes sowohl bei Bataille als auch bei Bellmer das Auge als Matrix zugrunde. Vagina und Phallus sind damit gleichwertige Signifikanten füreinander, die einer weiteren Reihe von Signifikanten entstammen, wie etwa Anus und Nabel, die ihrerseits der Augenkette zufolge zurückweisen auf das Signifikat Auge.

Wird das literarische Motiv des penetrierenden Auge des Mannes (Don Aminando) von Bataille zum penetrierenden Auge der Frau (Marcelle) gewendet, so zeigt sich darin eine deutliche Überschreitung der geschlechtlichen Grenzen. In Bellmers bildlicher Übersetzung wird das in den Körper eindringende Auge als Phallus gewendet, der in der fünften, aber auch in der dritten Illustration einem sowohl weiblichen als auch männlichen bzw. hermaphroditischen Körper zugestanden wird. Oder das Auge wird als weitere unmittelbare Extension des Gedankenguts Batailles direkt zu Vulva und Anus umgewandelt, wobei in diesen letztlich eingedrungen wird. Das Auge Bellmers penetriert den Körper und wird zugleich penetriert, es kann in seiner bildlich ausformulierten Augenkette ebenso als Vulva, Anus und erigierter Penis in Erscheinung treten. Zieht man spätere Arbeiten des Künstlers aus den Jahren 1963 und 1964 wie *Selbst-Auge* oder *Eye Vulva* hinzu, oder auch die ungefähr dreißig Jahre früher entstandene Assemblage

---

<sup>91</sup> Mattenklott 1984, S. 180.

*Jointure à boule (Kugelgelenk, die Puppe)*, so wird die Wahrscheinlichkeit, dass das Auge in vielen der Arbeiten Bellmers ebenfalls die Matrix bildet, im wahrsten Sinne des Wortes augenfällig.

## 5.4 Die Tränenkette

Dass weder das Auge noch die Tränen von Bataille oder Bellmer einfach nur pervertiert oder in ihrer Bedeutung herabgewürdigt werden, indem sie mit unreinen bzw. weniger spirituellen Vermögen in Verbindung gebracht werden, soll nun aufgezeigt werden. Denn durch die zunächst verstörend wirkende Invertierung und Pervertierung des Auges sowohl in der literarischen als auch in der bildlichen Darstellung wird zugleich, in einer positiven Wendung, immer auch ein vollkommen neuer Blickpunkt, ein erweiterter Standpunkt oder, bezieht man die Tränen mit ein, ein neuer Quellpunkt möglich. Letzterer ist Derrida zufolge „eine Wasserstelle, was auf die Tränen hinausläuft“.<sup>92</sup> In seiner Betrachtung der konstitutiven Bindung zwischen Augen und Tränen hat Derrida, wie oben erwähnt, auf das Gedicht *Eyes and Tears* von Marvell verwiesen, das damit schließt, dass Augen und Tränen dasselbe seien und ihre Funktionen austauschen: „these weeping eyes, those seeing tears.“<sup>93</sup> Für Barthes wäre eine derartige Überschreitung von Gegensätzen bzw. die unmittelbare Gleichsetzung von Augen und Tränen in erweiterter Lesart auch in Batailles *Histoire de l'œil* sicherlich denkbar. Denn was die Verbindung zwischen Augenkette und Tränenkette so ungeheuer interessant macht, ist die Tatsache, dass beide nicht nur aufs Engste miteinander verbunden sind, sondern dass die Terme untereinander, d.h. zwischen beiden Ketten, ausgetauscht werden: „Ist die Doppelmetapher einmal gesetzt, bietet Bataille eine neue Technik auf: Er *tauscht* die beiden Ketten aus. Dieser Austausch ist möglich, da es sich nicht um dasselbe Paradigma handelt (dieselbe Metapher) und die beiden Ketten folglich untereinander ein Verhältnis der Kontiguität eingehen können. Man kann einen Term aus der ersten Kette mit einem Term aus der zweiten koppeln: Das Syntagma ist unmittelbar möglich.“<sup>94</sup>

Diese Kopplung führt zu einer Überkreuzung der Bedeutungsebenen, vor allem, da nicht unmittelbar nahe liegende Terme neu kombiniert werden, sondern diejenigen, die voneinander am entferntesten liegen. Barthes erläutert dies anhand eines ausgewählten Beispiels und weitet Batailles literarisches Vorgehen von der metonymischen und metaphorischen Ebene auf die bildliche Ebene aus: „Alles aber gewinnt ein anderes Gesicht, wenn man die Korrespondenz der beiden Ketten durchbricht, wenn man, statt die Gegenstände und Handlungen nach den Gesetzen traditioneller Verwandtschaft zusammenzufügen (ein Ei zerschlagen, ein Auge auskratzen), die Assoziation löst und jeden ihrer Terme von vorneherein auf verschiedene Ebenen hebt, kurz,

---

<sup>92</sup> Derrida 1997, S. 122.

<sup>93</sup> Marvell 1892, S. 36–38.

<sup>94</sup> Barthes 1972, S. 30.

wenn man sich das Recht nimmt, ein *Auge zu zerschlagen* und ein *Ei auszukratzen*. Im Hinblick auf die beiden Parallelmetaphern (des Auges und der Träne) wird das Syntagma dann *gekreuzt*, denn die Verbindung, die dieses Syntagma anbietet, sucht sich aus beiden Ketten nicht komplementäre, sondern entfernte Terme. Man trifft hier auf das Gesetz des surrealistischen Bildes, wie es Reverdy formuliert und Breton aufgenommen hat (*je weiter die Beziehung der beiden Realitäten voneinander entfernt und je treffender sie sind, umso stärker ist das Bild*).<sup>95</sup> Die Terme aus der primären Reihe werden jedoch nicht nur mit denen der sekundären vertauscht, sondern auch die zugehörigen Verben, mithin also auch die Attribute und Funktionen von Augen und Tränen. Die beiden letzten in der *Histoire de l'œil* enthaltenen Illustrationen von Bellmer verdeutlichen den Zusammenhang zwischen Augen und Tränen auf der bildlichen Ebene, bezogen auf alle Spielarten des Geschlechtlichen und des Flüssigen, anschaulich. Auch hier wird Bellmer, wie schon in der ersten und dritten Illustration geschehen, das Vertauschen der Terme auf der Bildebene variantenreich und unter Umständen abweichend von der literarischen Vorlage deutlich vorantreiben.

Bataille erwähnt in der *Histoire de l'œil* mehrfach das Eindringen kugelförmiger Gegenstände in Geschlechtsöffnungen, die Eier, die Hoden und zuletzt das Auge. Während in der literarischen Fassung die Vagina letztlich durch die Einführung eines menschlichen Auges penetriert wird, das „Tränen von Urin“ vergießt, erfolgt in Bellmers fünfter Illustration die Penetration des Auges selbst, und zwar durch das männliche Glied. (Abb. 11) In der Überblendung des weiblichen Unterleibs mit einem mädchenhaften Gesicht wird die Öffnung des Anus durch das rechte Auge sublimiert, in welches der Penis eindringt, während das linke Auge, schmerzlich zu einem schmalen Spalt geschlossen, gleichzeitig zur Vagina wird. Das Auge bzw. die Vagina verliert einen einzigen Tropfen Flüssigkeit, der in der vexierbildhaften Sprache des Bildes zugleich als Vaginalsekret, Sperma, Urin oder Träne gelesen werden kann. Dieser einzelne Tropfen findet seine direkte flüssige Entsprechung auf der Höhe des zum Schrei geöffneten Mundes, aus dem sich ein breiter fluider Strom über den linken Frauenschenkel ergießt. Das Gesicht überlagert den Geschlechtsbereich und den Oberschenkel einer beinahe nackten, auf dem Rücken liegenden Frau. Beide Schenkel spreizen sich dem Leser entgegen, wobei das linke Bein am Knie derart abgewinkelt ist, dass der Unterschenkel beinahe mit dem äußeren Rand der Buchseite parallel verläuft und die Zehen des nackten Frauenfußes an den Seitenrand stoßen. Das rechte Bein wird am Oberschenkel durch den Seitenrand stark beschnitten. Von außen schiebt sich ein mit aufgeschlagener Hose und Halbschuh bekleidetes Männerbein unterhalb des Schenkels derart ins Bild, dass es aufgrund der anatomisch korrekten Positionierung zunächst als eigentliche Fortsetzung des weiblichen Oberschenkels gelesen werden kann. Die Linien unterhalb des Gesäßes der Frau, die rechts und links an den gespannten Hodensack anschließen, verweisen jedoch auf den Körper einer zweiten, männlichen Figur, die auf dem Rücken unter ihr

---

<sup>95</sup> Ebd., S. 31.

liegend anal in sie eindringt. Sowohl unter ihrem linken Schenkel als auch über dem linken Knie deuten schwache Linien darüber hinaus das zweite Hosenbein an. Der Oberkörper der Frau wird extrem perspektivisch verjüngt und befindet sich in einer außerordentlichen Torsion. Ihr kleiner nackter Bauch drängt sich dem Seitenrand förmlich fluchtartig entgegen. Sie windet sich konvulsivisch vor Lust oder Schmerzen, der derart vorgewölbte Bauch lässt das leichte Hemdchen nach oben rutschen. Sie greift mit dem linken Arm dorthin, wo sich eigentlich ihr Kopf befinden müsste, der jedoch möglicherweise hinter einer offen stehenden Tür verborgen ist, die schwach durch zwei winklig verlaufende Linien im Hintergrund angedeutet wird.

Innerhalb des Buches ist die fünfte Illustration sinnfällig platziert. Der Selbstmord Marcelles im Schrank, die schmerzhaft Entjungferung Simones neben der Toten auf dem Teppich vor jenem Schrank und das anschließende Urinieren auf deren Gesicht und in die geöffneten Augen werden auf der offenen Buchseite direkt neben der fünften Illustration geschildert.<sup>96</sup> Vielleicht spiegelt also das weibliche Geschlecht in der Überblendung mit dem schmerzverzerrten Gesicht den Ausdruck jenes Schmerzes wider, den beide Protagonisten beim erstmalig vollzogenen Beischlaf neben der toten Freundin empfunden haben. Bellmer verknüpft in der Zeichnung darüber hinaus das weibliche Geschlecht Simones ideell mit dem Gesicht Marcelles. Die zuvor beschriebene erste Illustration greift einer derartigen Lesart zweier miteinander verschmolzenen Körper bereits partiell voraus, denn Simone und Marcelle werden dort zu einem gedoppelten Leib mit einer gemeinsamen Vagina verbunden. (Abb. 7) In der fünften Illustration hingegen wird das weinende Auge der einen zur feuchten Vagina der anderen und das zweite Auge zum penetrierten Anus. In dem dargestellten Gesicht Marcelle erkennen zu wollen, wird gerade anhand dieses weinenden Auges möglich, denn das junge Mädchen wird von Bataille ausdrücklich als „unglückselige Freundin“<sup>97</sup> beschrieben. Zudem heulte und schrie Marcelle kurz vor ihrem Selbstmord in jenem Schrank, in welchem sie eine geraume Zeit zuvor masturbierte und einen Orgasmus erlebte, der ebenfalls mit Urin und Tränen verbunden war.<sup>98</sup> Das beinahe kindlich wirkende Gesicht reflektiert demnach die sanfte Natur Marcelles, die „reinste und rührendste“<sup>99</sup> unter den Freunden zu sein, und der gequälte Ausdruck im unschuldigen Kindergesicht zeigt die schmerzliche Trauer und Seelenqual der stets unglücklichen Freundin.

Aus dem zum Schrei geöffneten Mund ergießt sich ein breiter Strom von Flüssigkeit, der gemeinsam mit den Tropfen des Auges in der Gleichsetzung von Auge, Mund und Vulva in Bellmers Illustration zugleich auf Marcelles Tränen, ihren Speichel, ihre geschlechtliche Lust und in einer weiteren Verkettung von Flüssigkeiten auf das mit dem sexuellen Höhepunkt verbundene Urinieren verweist. Diesem mehrdeutigen Fluss der Liquide dient, ebenso wie in der

---

<sup>96</sup> Bataille 1994, S. 31ff. Zur dritten und fünften Illustration heißt es bei Taylor: „both images are simply flipped on their sides in the printed book, crudely cropped, and appear opposite text on which they have no bearing.“ Sie verweist an dieser Stelle merkwürdigerweise direkt auf eine Fotografie in ihrem eigenen Buch, welche die geöffnete Buchseite mit der fünften Illustration zeigt (Abb. 7.5 auf S. 135), auf der allerdings sehr wohl zu sehen und nachzulesen ist, dass Bild und Text unmittelbar aufeinander bezogen sind. Siehe Taylor 2000, S. 138.

<sup>97</sup> Bataille 1994, S. 9.

<sup>98</sup> Versehen mit dem Untertitel „Die offenen Augen der Toten“, in: Ebd., S. 13.

<sup>99</sup> Ebd., S. 9.

Augenkette das Auge, hier stets die Träne als Matrix. Die Tränenkette betrifft „alle Wandlungen des Flüssigen, das als Bild sowohl mit dem Auge wie mit dem Ei und den Drüsen verbunden ist“.<sup>100</sup> Diese Flüssigkeiten sind demnach entweder reinweiß, klar oder hellgelb, später, mit dem Verweis auf die vermeintlich geschlechtslose Sonne, sogar strahlend und leuchtend. Beginnend mit der Milch für die Katze wird der Lauf alles Flüssigen über das zerfließende Eiklar und Eigelb, den Speichel, den Urin und das Sperma gelenkt. Jeder einzelne Term, der in der Erzählung Batailles Flüssiges bezeichnet, ebenso wie die kugeligen Gegenstände in der Augenkette letztlich auf das Auge verweisen, geht zurück auf die Träne, weshalb der Aspekt des Schmerzes, des Todes und der Trauer am Ende in der bildlichen Darstellung der Träne kulminiert.

Eine Vorstudie Bellmers zeigt Details, auf die zwar in der späteren Ausführung verzichtet wird, die diese Vermutung aber durchaus stützen kann.<sup>101</sup> (Abb. 12) Vor der geöffneten Tür im Hintergrund ist rechts und links neben dem zu vermutenden Frauenkopf je ein weibliches, bestrumpftes Bein in hohen Schuhen von hinten zu sehen. Die Beine sind zwar auf Wadenhöhe vom Bildrand abgeschnitten, doch ist aufgrund der Fußstellung zu vermuten, dass sich das Geschlecht der stehenden Frau genau über dem Gesicht befinden muss, das teils von der Tür, teils von den verkrampften Händen vollständig bedeckt wird. Betrachtet man die verdächtige Pfütze, die sich unterhalb des liegenden Körpers und um den Absatz des rechten Schuhs ausbreitet, so kann der liegende Frauenkörper gleichwohl als Marcelles toter Körper aufgefasst werden: Die damenhaften Beine gehören Simone, die kurz zuvor auf das Gesicht der Toten uriniert hat. Während das unter ihr liegende Gesicht nicht zu sehen ist, befindet es sich in der Vorstudie unmittelbar dort, wo die höchste sexuelle Lust und zugleich der größte Schmerz eins werden. Die Körper von Simone und Marcelle verschmelzen an dieser Stelle miteinander, genauer: die Öffnungen ihrer Körper. Damit ist der Bezug zur ersten Illustration von Bellmer aus der *Histoire de l'œil* deutlich hergestellt und zudem eine höhere Stufe der Transgression erreicht.

Die Vorstudie lässt keinen Zweifel daran, dass der männliche Körper ebenfalls in den weiblichen Leib eingeschmolzen wird, denn das rechte Bein der Liegenden wird ganz im Gegensatz zum berüschten linken eindeutig über die Kleidung als männlich ausgewiesen. Dadurch, dass die Konturen des Beines in der Skizze nicht, wie auf der gedruckten Buchseite, grob beschnitten werden, bleibt in der Studie die ununterbrochene Linienführung zum Frauenkörper klar bestehen. In diesem Licht wirkt der zuunterst liegende Körper plötzlich ebenfalls zwitterhaft, denn die rechte Gesäßbacke wird durch den gerüschten Stoff mit dem weiblichen Attribut der Damenunterwäsche versehen. Die dritte Illustration, bei der das erigierte Glied aus der Vagina der jungen Frau emporragt, kann in diesem Zusammenhang als ein ebenso verstandener Beleg für die variantenreiche Mehrgeschlechtlichkeit des in der fünften Illustration dargestellten Körpers gesehen werden. Bellmer verbildlicht mit seinen Illustrationen zur *Histoire de l'œil* nicht nur Batailles literarische Vorstellung der Überschreitung jeglicher Körpergrenzen, sondern

---

<sup>100</sup> Barthes 1972, S. 27f.

<sup>101</sup> Siehe zu einer ähnlichen Vorstudie zur fünften Illustration Taylor 2000, S. 145f.



er geht über dieses erklärte Ziel hinaus, Hermaphroditismus, Bisexualität und Transvestismus eingeschlossen. Die Körperöffnungen und Ausbuchtungen legt Bellmer zeichnerisch in ihren anatomischen Positionen ebenso wenig fest wie in ihren körperlichen Funktionen, sie repräsentieren keinen geschlechtlich determinierten Körper, kein einzelnes Organ, keine wie selbstverständlich zugehörige Funktionsweise. Auch er tauscht die Terme miteinander und die Metaphernketten untereinander wie selbstverständlich aus und argumentiert auf (bild-)poetischer Basis, wie ein Auszug aus seinem 1957 erschienen Text *L'anatomie de l'image* belegt: „Der Körper gleicht einem Satz, der uns einzuladen scheint, ihn bis in seine Buchstaben zu zergliedern, damit sich in einer endlosen Reihe von Anagrammen aufs Neue fügt, was er in Wahrheit enthält.“<sup>102</sup> Agnès de la Beaumelle sieht in dieser Vorgehensweise eine nicht enden wollende körperliche Wandlungsfähigkeit, denn „die Mutationen der Sinne, die Permutationen der Organe, die symmetrischen Reversibilitäten induzieren auf diese Weise andere Bedeutungen, deren Kombinatorik unendlich ist“.<sup>103</sup> Durch die Öffnungen der Bellmerschen Körper hindurch verflüssigen sich die Grenzen zwischen den einzelnen Organen und zwischen den individuellen Einzelkörpern. So möchte man hier gleichfalls eher von einer poetischen Technik der Zeichnung denn von einer schlichten pornografischen Szenerie sprechen, welche gewohnte Kontiguitätsverhältnisse zerstört und neue visuelle und gedankliche Freiheiten gewährt.

Mit Blick auf den literarischen Text, also die *Histoire de l'œil*, argumentiert Barthes: „Da die poetische Technik hier darin besteht, die gewohnten Kontiguitätsverhältnisse der Gegenstände zu zerstören und an ihre Stelle neue Fügungen zu setzen, die ihrerseits jedoch durch das Fortbestehen eines einzigen Themas innerhalb einer jeden Metapher begrenzt sind, tritt eine Art von allgemeiner Ansteckungsgefahr zwischen Eigenschaften und Handlungen auf: Durch ihre metaphorische Abhängigkeit partizipieren Auge, Sonne und Ei auf das engste am Geschlechtsteil, und durch ihre metonymische Freiheit tauschen sie unablässig ihren Sinn und ihren Gebrauch aus.“<sup>104</sup> Dies bedeutet für die Darstellung des Flüssigen, jedes einzelnen Tropfens wie auch für den breiten Strom aller Flüssigkeiten gleichermaßen, dass sie stellvertretend für sämtliche Körperflüssigkeiten eintreten können und, ebenso im Bild, keine Unterscheidung in spezifisch männliche oder weibliche Körpersäfte getroffen werden kann noch soll. Die polymorphen Figuren Bellmers unterstützen diese Lesart, denn die Körper vereinen in sich männliche wie weibliche Kennzeichen, die Körper vermischen sich. In der endlosen Kombinatorik und Wandlungsfähigkeit des Formlosen und Flüssigen erkennt Barthes in der *Histoire de l'œil* ein noch reicheres Vokabular als in Bezug auf die Augenmetapher. Ihm zufolge bilden die einzelnen Terme des Fluiden die verschiedenen Stationen der schier überquellenden Tränenmetapher ab, die „hier noch reichhaltiger als beim Aspekt des Runden (wird). Zwischen dem Feuchten und dem Rauschen vervollständigen sämtliche Variationen des *Überflutens* die ursprüngliche Ku-

---

<sup>102</sup> Bellmer 1976, S. 95.

<sup>103</sup> Beaumelle 2006, S. 57.

<sup>104</sup> Barthes 1972, S. 32.

gelmetapher.<sup>105</sup> Was aus den kopulierenden Körpern als Speichel, Vaginalsekret, Sperma oder Urin hervortritt, muss Barthes zufolge im ursprünglichen Sinne stets das Signifikat Träne sein. Das aktive Verb „vervollständigen“ macht den engen Bezug zum Auge, d.h. zur Kugelmetapher, in diesem Zitat noch einmal deutlich. Ein „offenbar geschlechtsloses Ding“ ist das Signifikat beider Ketten: Das Auge bzw. die Träne, ein Term, der über alle Stationen der geschlechtlichen Lust variiert und dekliniert wird. Durch die Austauschbarkeit der Terme untereinander, aber vor allem durch die variantenreiche Vertauschung der Ketten generell ergäbe sich, so meine These, eine Gleichsetzung von Augen und Tränen. Alle Terme aus der Tränenkette wären demnach auch, ebenso wie in der Augenkette, Repräsentanten eines, wie Barthes ihn nennt, „runden Phallismus“. Schließlich vervollständigen aus seiner Sicht die Terme des Flüssigen wiederum die Kugelmetapher, d.h. das Auge. Falls sich das am Text erprobte Modell der Augen- bzw. Tränenkette auf die Darstellungen Bellmers auch nur ansatzweise übertragen lässt, wie oben bereits versucht wurde zu zeigen, so sollte sich in der sechsten und letzten Illustration aus der *Histoire de l'œil* hierfür ein weiterer deutlicher Beleg finden lassen. (Abb. 13)

In einem sakralen Raum mit hohen Bögen, abgestützt auf kapitellbewehrten Säulen kniet auf dem Boden in devoter Haltung auf allen Vieren ein fast vollständig skelettierter Priester, gerade noch zu erkennen an seiner Kopfbedeckung. Hinter seinem hochgereckten Gesäß befindet sich ein gedrungenes Mischwesen, halb Mann, halb Schwein. Auch hier weicht Bellmer in seiner bildlichen Darstellung deutlich von der literarischen Vorlage ab, da er den Penetrierenden mit einem Schwein überblendet. Bei Bataille ist es hingegen der Priester, der gewaltsam dazu genötigt wird, „schreiend wie ein Schwein“<sup>106</sup> zum Höhepunkt zu gelangen; ein weiterer Beleg für die Austauschbarkeit der Körper bzw. für die fehlende Grenze zwischen den individuellen Einzelkörpern. Die rechte und linke Hand auf den beiden Hinterbacken des Geistlichen abgestützt und eng an dessen knöchernen Leib gepresst, dringt das stark behaarte Wesen anal in den bereits verfallenden Körper des Fetzenmannes ein. Den grinsenden Schweinekopf lustvoll nach oben gereckt, schmiegt sich dieser an die Innenseite eines nackten Frauenschenkels. Die Schweineschnauze berührt beinahe das darüber befindliche unbehaarte Geschlechtsteil der entblößten Frau, deren schräg von hinten zu sehender Körper oberhalb der Brust vom Bildrand beschnitten wird. Ihr rechter Fuß mit spitzen Schuhen steht sowohl auf der linken Gesäßbacke des Priesters als auch auf der dort befindlichen Hand des Mischwesens. Ihr anderes Bein ist beinahe um neunzig Grad angewinkelt, so dass sie mit ihrem linken Schuh auf der rechten Schulter des männlichen Schweins steht. Auf diese Weise reckt sie ihr Gesäß schief dem Betrachter entgegen, zeigt ihm aus der Untersicht ihr Geschlecht. Von der Vagina gehen sternförmig sich ausbreitende Strahlen aus, die über die Leiber der unter ihr Kopulierenden fließen. Da die Vulva aufgrund der in sie zentral eingeschriebenen Kreisform wieder in ein Auge verwandelt wird, um das sich die Schamlippen wie die Lider des Auges schließen, lassen die Strahlen

<sup>105</sup> Ebd., S. 27f.

<sup>106</sup> Siehe Bataille 1994, S. 44.

einerseits an Sehstrahlen, andererseits an Urin und, mit Blick auf die literarische Vorlage, gleichermaßen an Tränen denken. Einer der längsten Strahlen verbindet das Vulva-Auge mit der entleerten Augenhöhle des Priesterschädels im Bildvordergrund. Genau in der schwärzlichen Höhlung trifft der geradlinige Strahl mit einer hellen kugelförmigen Perle zusammen, die in ihrer Größe genau der Kreisform innerhalb der Vagina entspricht.

Bei Bellmer wird über diesen besonderen Tränen- bzw. Urinstrahl die Verbindung zwischen den beiden Körperöffnungen des Auges und der Vagina explizit hergestellt. Gemäß der Erzählung Batailles wird das Auge des Priesters zuvor seiner angestammten Höhle entrissen und in das Geschlecht *Simones* eingeführt. Der Protagonist glaubt jedoch in diesem Auge dasjenige der verstorbenen Freundin wiederzuerkennen: „in der behaarten Vulva *Simones* erblickte ich das blassblaue Auge *Marcelles*, das mich anschaute und Tränen von Urin vergoss. Spuren von Samen in dem dampfenden Haar verliehen dieser Vision vollends den Charakter schmerzlicher Trauer. Ich hielt *Simones* Schenkel geöffnet: der heiße Urin strömte unter dem Auge hindurch auf den niedriger liegenden Schenkel...“<sup>107</sup> Die Gleichsetzung von Urin und Tränen hängt nicht nur mit der Überblendung zwischen Auge und weiblichem Geschlecht zusammen, sondern auch mit der Erinnerung an die Orgasmen *Marcelles*, deren ausgiebig geweinte Tränen und ihren einsamen Tod: „Der als Tränen austretende Harn erinnert ihn (den Protagonisten, G.S.) außerdem daran, dass *Marcelle* beim Orgasmus stets urinierte. Gleichzeitig liegt darin ein Verweis auf die Szene, in der *Simone* nach dem vollzogenen Akt in die geöffneten Augen *Marcelles* urinierte.“<sup>108</sup> In jener Szene verbindet Bataille den Tod *Marcelles* mit dem sexuellen Höhepunkt des Protagonisten und *Simones*, wie er es später mit dem Tod des Stierkämpfers *Granero* und *Simones* Orgasmus in der sonnendurchfluteten Arena wiederholt. Die letzte Szene spielt auf kirchlichem Boden, der Priester wird von *Simone* erwürgt, während sie ihn gewaltsam beschläft. In dieser stets wiederkehrenden Verkettung von Tod und Lust wird der Bezug auf den, vor allem im Französischen als „kleiner Tod“ (fr. *petite mort*) bezeichneten Orgasmus mehr als evident. In allen drei genannten Fällen kommt der Metapher des Auges dabei eine zentrale Funktion zu. Die toten Augen *Marcelles* werden mit Urin überschwemmt, das rechte Auge des Stierkämpfers hängt nach dem Angriff des wütenden Stieres aus dem Kopf heraus und am Ende wird das Auge des getöteten Priesters in den Anus und dann in die Vagina *Simones* eingeführt.

Innerhalb der Vulva wird das leblose Auge des Priesters zum aktiv blickenden Auge der toten *Marcelle* umgewandelt. Schon zuvor erinnerte sich der Protagonist angesichts des Todes des Stierkämpfers *Granero* und der Loslösung des Auges vom Körper an die unglückliche und bereits zu diesem Zeitpunkt verstorbene Freundin *Marcelle*: „Der weiße Hoden eines Stiers war in das ‚rosaschwarze‘ Fleisch *Simones* eingedrungen; ein Auge war aus dem Kopf eines jungen Mannes hervorgetreten. Diese Koinzidenz, sowohl mit dem Tod als auch mit einer Art Verflüssigung des Himmels zu Urin verbunden, gab mir für einen Augenblick *Marcelle* zurück. Es

---

<sup>107</sup> Bataille 1994, S. 48.

<sup>108</sup> Krohn 2010, S. 100.

schien mir, als ob ich sie in diesem ungreifbaren Augenblick berührte.“<sup>109</sup> Diese paradoxe „Verflüssigung des Himmels zu Urin“ ist nicht allein eine Anspielung auf Marcelles lustvolles Urinieren, sondern sie macht in erster Linie das Prinzip der Austauschbarkeit der Terme in der *Histoire de l'œil* anschaulich. Hinsichtlich der Parallelmetaphern des Auges und der Träne wird das Syntagma gekreuzt, und zwar, wie bereits oben erläutert, durch voneinander möglichst weit entfernte Terme: „Was ist schließlich trockener als die Sonne?“, fragt Barthes und führt aus, dass es genüge, dass die Sonne „eine Scheibe und dann eine Kugel ist, damit das Licht wie eine Flüssigkeit dahinfließt und über die Vorstellung *einer weichlichen Helligkeit* oder einer *urinar-tigen Verflüssigung des Himmels* in das Thema von Auge, Ei und Drüsen mündet“.<sup>110</sup> So betitelt Bataille beispielsweise ein Kapitel seiner *Histoire de l'œil* mit „Ein Fleck Sonne“ und bezieht sich dort auf ein Bettlaken, das in der dunklen Nacht ausgebreitet im Wind flattert und, vom Mond beschienen, einen großen glänzenden Urinfleck Marcelles in seiner Mitte zeigt.<sup>111</sup> Die von Bataille evozierten Assoziationen an den Mond bzw. an die helle und gelbe Sonne als auch an das „blassblaue Auge Marcelles“ fließen, obwohl durchaus gegensätzlich, damit dennoch kontinuierlich ineinander über.

Das Flüssige respektive der gewählte Term wird nur aus dem Grunde fest und bezeichnend, um sich anschließend wieder verflüssigen und anderen Bedeutungen zuwenden zu können. Diese formlose Ähnlichkeit durch die enge Verkettung zwischen dem Flüssigen (Träne) und dem Kugelförmigen (Auge) wird anhand der von Bataille zuletzt geschilderten ausschweifenden Szene im sakralen Raum mehr als deutlich.

## 5.5 Das Zerfließen des Auges

In der letzten Illustration Bellmers zur *Histoire de l'œil* verströmt das ungeheuerliche Vulva-Auge seine „schmerzliche Trauer“ in fächerartigen Strahlen über die am Boden kopulierenden Körper. Sie schaffen zwischen Tod und sexueller Lust eine geradlinige visuelle Verbindung, da der „kleine Tod“ des sexuellen Höhepunkts durch den verwesenden, halb skelettierten Körper und den schockierenden Akt der analen Penetration desselben eine verblüffende Analogisierung erfährt. In der zeichnerischen Darstellung wird der Priester jedoch gleich in zweifacher Hinsicht penetriert, denn in sein entleertes rechtes Auge dringt zudem ein Strahl aus dem Vulva-Auge unmittelbar schneidend ein. Der Theorie von Barthes gemäß lässt sich dieser flüssige Strahl nur auf ein einziges Signifikat, nämlich die Träne, zurückführen. Damit wird ihr visuell am Ende das zugestanden, was im Sinne des „runden Phallismus“ allen Termen der Kugelmetapher auf der literarischen Ebene zugestanden wird, nämlich die außerordentliche Fähig-

---

<sup>109</sup> Bataille 1994, S. 39.

<sup>110</sup> Barthes, 1972, S. 27f.

<sup>111</sup> Bataille 1994, S. 18f.

keit zur Penetration. Die Träne dringt geradlinig und aktiv in das entseelte Auge, die leere Höhlung des Schädels, ein.

Wie bereits oben zu zeigen versucht wurde, werden das Auge und mithin die Träne aus dem tradierten Verständnis herausgelöst und steigen in die niederen Organe des Geschlechtlichen hinab, jedoch nicht, um dort pervertiert zu werden, sondern vielmehr um in ihrer Umwendung einen absolut neuartigen Gesichtspunkt zu ermöglichen. Der Aspekt des Todes und damit der Zerstörung von Leben, sollte daher im übertragenen Sinne als ein Wandel vom Alten zum Neuen begriffen werden: zwischen dem Tod (Skelett) und dem Leben (Vulva / Schoß) vermitteln die Tränen (Strahlen). Um im Bild des „runden Phallismus“ zu bleiben, muss man also davon ausgehen, dass die Träne in das (Vulva-)Auge eindringt, um es, bildlich gesprochen, zu befruchten, oder, anders gesagt, um dort etwas vollkommen Neues entstehen zu lassen. Und dieses Neue wiederum liegt, man denke an den Ausgangspunkt der Augenkette, im Auge selbst begründet. Dass durch die eindringenden Tränen der klare Blick gestört und die Sehfähigkeit vermindert wird, ist der Auslegung Derridas zufolge gerade der Moment der mangelnden Sehfähigkeit, in welchem sich das eigentliche Wesen des menschlichen Auges enthüllt.<sup>112</sup> Im flüssigen Schleier der nicht gefestigten formlosen Materie der Tränen entwickelt sich ein neuartiges Sehen. Ein neuer Blickpunkt entsteht erst dann, wenn er durch die fruchtbaren Tränen gefiltert wird.

Auf der bildlichen Ebene gibt Bellmer über den Tränenstrahl so auch dem unbelebten Körper, dem toten entleerten Blick des nackten Schädels, gewissermaßen den lebendigen Blick zurück: Dort, wo der Tränenstrahl endet, befindet sich eine winzige helle Kugel, die der schwärzlichen Augenhöhle des Totenkopfes ihren im Tode erloschenen Glanzpunkt zurückgibt. Das Skelett erhält einen aktiven Blick über den perlförmigen Trämentropfen. Am anderen Ende des Tränenstrahls befindet sich eine gleichgroße Kugelform, welche das weibliche Geschlecht erst in ein Vulva-Auge transformiert. Diese Kugel lässt sich damit in zweifacher Hinsicht lesen, einmal als Pupille im Inneren des (Vulva-)Auges, dann aber zugleich als perlförmige Träne am Ende des Tränenstrahls. Auf der bildlichen Ebene lässt sich die Überblendung von Auge und Träne über die Ähnlichkeit der Form also durchaus nachvollziehen. Auge und Träne fließen ineinander über. In dieser sechsten und letzten Illustration aus der *Histoire de l'œil* findet über die Kugelform eine Gleichsetzung beider Metaphernketten statt, wobei sich die Grenzen zwischen Auge und Träne auf äußerst fruchtbare Weise vermischen. Hier verflüssigen sich beide und werden, dezidiert auf der Ebene des Sexus, zu miteinander austauschbaren Entitäten. Sie fließen ineinander über. Die ebenfalls vorhandene auffällige Ähnlichkeit zwischen den breit gefächerten, linear ausgeführten Tränen bei Bellmer und der allgemeinen Darstellung von Licht- bzw. Sehstrahlen macht die Verbindung zum eingangs erwähnten Gedicht von Marvell damit mehr als anschaulich.<sup>113</sup> Die notwendigen Unterscheidungen zwischen zwei Kategorien, Augen

---

<sup>112</sup> Derrida 1997, S. 123. Siehe das Zitat in Kapitel 5.2.

<sup>113</sup> Marvell 1892, S. 36–38. Insbesondere die letzten drei Zeilen, siehe Kapitel 5.1.

und Tränen, werden aufgehoben, eine strikte Grenzziehung zwischen beiden Termen wird unmöglich gemacht. Während die Augen sich blind weinen, werden sie über die Tränen wieder sehend. Das Auge zerfließt in Tränen.

In der *Histoire de l'œil* werden zunächst über die Metonymie zwischen den Termen und deren Kopplung untereinander, später mit der Überkreuzung der Syntagmen in der Term-Reihung von Augenkette und Tränenkette die trennenden Unterschiede zwischen den Kategorien mehr und mehr verwischt. Dieses bereits erwähnte Prinzip der Transgression, bei welchem die Grenzen festgefügtter Kategorien überschritten und damit zugleich dem Gesetz des surrealistischen Bildes entsprochen wird („je weiter die Beziehung der beiden Realitäten voneinander entfernt und je treffender sie sind, umso stärker ist das Bild“), ist kennzeichnend für Batailles Idee des Formlosen (fr. l'informe). Dieser erstmalig im Jahr 1927 in den *Documents 7* von Bataille eingeführte Begriff wendet sich gegen die Vorstellung von Wissenschaft und Philosophie, allem Bestehenden könne eine feste Form und ein fester Sinn zugeordnet werden.<sup>114</sup> Im Widerspruch zum herrschenden Denken fordert er die Einbindung des Ausgegrenzten, des, wie Silvia Eiblmayr es nennt, „niedrigen Materials, der provokanten, bedrohlichen, schreckenerregenden formlosen Materie“.<sup>115</sup> Rosalind Krauss versteht in diesem von Bataille postulierten Formlosen ein „Überschreiten jener formalen Logik, die auf die Unterscheidung kategorischer Gegensätze angewiesen ist“.<sup>116</sup> Es sei nachgerade die Überschreitung von Unterscheidungen zwischen innen und außen, Figur und Hintergrund, weiblich und männlich, sowie lebendig und tot und die damit einhergehende gefährliche Vorstellung des Zusammenbruchs von Kategorien, die zum Formlosen führe. Mary Douglas erwähnt in ihrer Studie *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigungen und Tabu* ähnliche Kategorien zur Aufrechterhaltung von Ordnung, die sich gegen die bedrohliche Überschreitung von Grenzen richtet: „Ich bin nämlich der Ansicht, dass die Vorstellungen vom Trennen, Reinigen, Abgrenzen und Bestrafen von Überschreitungen vor allem die Funktion haben, eine ihrem Wesen nach ungeordnete Erfahrung zu systematisieren. Nur dadurch, dass man den Unterschied zwischen Innen und Außen, Oben und Unten, Männlich und Weiblich, Dafür und Dagegen scharf pointiert, kann ein Anschein von Ordnung geschaffen werden.“<sup>117</sup>

Dieser bedrohliche Zusammenbruch von Kategorien bedeutet auf der Ebene des Körperdiskurses zugleich auch die Auflösung bzw. Umwandlung der kulturell definierten Körpergrenzen. In den Illustrationen Bellmers zur *Histoire de l'œil* wird dieses Prinzip der Auflösung der Formen durch eine Mehrdeutigkeit der Linien und Konturen der Körpergebilde im Sinne des Vexierbildes deutlich. Die Austauschbarkeit der männlichen und weiblichen Körperglieder untereinander hat Bellmer in der fünften Illustration zur *Histoire de l'œil* anschaulich anhand der Beinpaare dargestellt, ebenso das gleichzeitige Auftreten männlicher wie weiblicher Ge-

---

<sup>114</sup> Bataille 1929, S. 382.

<sup>115</sup> Eiblmayr 2000, S. 238.

<sup>116</sup> Krauss 1989, S. 29.

<sup>117</sup> Douglas 1985, S. 15f.

schlechtsmerkmale in der dritten Illustration. Die Mehrgeschlechtlichkeit der Körper und deren Verschmelzung miteinander zeigt, wie die Körperöffnungen, etwa in der ersten und fünften Illustration, invertiert werden, und damit ihre unterschiedlichen Funktionen und Ausscheidungen. In der sechsten Illustration werden die Grenzen zwischen innen und außen miteinander verschliffen, indem der Körper des Priesters im Bereich des fleischlich dargestellten Gesäßes und des Rückens bereits seine Innereien bis hin zum Knochengerüst zur Schau legt. In dieser Verbildlichung wird gleichfalls die Unterscheidung zwischen Leben und Tod anhand des in Verwesung begriffenen Körpers, der sowohl gestisch als auch durch die Verlebendigung des Blicks als ein Lebender agiert, unmöglich gemacht.

Der Übergang von einem gegebenen Zustand in einen neuen wird in Bellmers Illustrationen anhand der ineinander fließenden Körperkonturen deutlich. Dreh- und Angelpunkt der leiblichen Überschneidungen sind stets die Körperöffnungen respektive die Form der Kugel, die ihrerseits für das Signifikat Auge, ja sogar für das Signifikat Träne entsteht. Das Auge wird nicht zuletzt aufgrund der Loslösung von seinem angestammten Sitz im Kopf als auch durch die enge Kontextualisierung mit den es umgebenden geschlechtlichen Flüssigkeiten in einen regelrechten Zustand der Wildheit versetzt. Dieses zügellose und wilde Auge schafft als „phallisches Organ“ ein schmerzlich empfundenes Begehren, und „Spuren von Samen“ verleihen „dieser Vision vollends den Charakter schmerzlicher Trauer (i.O. „caractère de tristesse désastreuse“).“<sup>118</sup> Sowohl bei Bataille als auch bei Bellmer werden Grenzen des Leiblichen gedehnt, erweitert und in Hinblick auf geschlechtliche und biologische Determinationen überschritten. Die so ungeheuerlich anmutende Überschreitung der sexuell bestimmten und sittlich-moralischen Grenzen in der *Histoire de l'œil* und ihrer Illustrationen beruht nicht zuletzt genau darauf, dass Bellmer und Bataille sich in ihren Ausdrucksformen dem kanonischen Körperbild der Moderne widersetzen und sich den damit verbundenen normativen Reglementierungen der Körper vollkommen entgegenstellen. Die Körper werden zu einem Sinnbild des Formlosen, aus all ihren Öffnungen verströmen sie unablässig ihr flüssiges Inneres. Sie zerfließen in Tränen und beweinen ständig ihre eigene Existenz.

Im Gegensatz zu diesen sich hemmungslos verströmenden Körpern grenzt sich das moderne Individuum Claudia Benthien zufolge hingegen nach außen hin ab: „Zu einem Zeitpunkt, als die Körperoberfläche noch als porös und offen verstanden wurde, war der Mensch auch auf symbolischer Ebene wesentlich mehr mit der Welt verbunden. (...) Heute wird die Haut als etwas erlebt, das zwar individuiert, primär aber trennt. Die Autonomie des Selbst führt somit erst zur Entdeckung der Tragik von Abgeschlossenheit und Verbindungslosigkeit zur Welt.“<sup>119</sup> Das moderne Subjekt vermischt sich eben gerade nicht mit anderen Körpern oder mit der umgebenden äußeren Welt. Schon gar nicht über eine, wie Douglas schreibt, „marginale Materie“<sup>120</sup> wie

---

<sup>118</sup> Bataille 1994, S. 48.

<sup>119</sup> Benthien 2001 (a), S. 282.

<sup>120</sup> Siehe Douglas 1985, S. 160.

Blut, Urin oder Sperma. Die hochgradig empfindlichen Grenzbereiche des Körpers, die in ihn hineinführenden und abführenden Öffnungen werden, so Douglas, in jeder Zivilisation durch die Einhaltung kultureller Regeln geschützt. Am deutlichsten ist dies bei der alltäglichen Nahrungsaufnahme zu beobachten: „Gerade weil das orale Aufnehmen, das Essen und Trinken, eine notwendige stete Überschreitung der Grenze zwischen dem Innen und dem Außen, zwischen dem Eigenem und dem Anderen bedeutet, bedarf es der Sicherung durch kulturelle Regeln: Das darf ich in mich hineinnehmen, dass muss ich aus mir heraushalten.“<sup>121</sup> In der *Histoire de l'œil* werden diese und weitere kulturelle Regeln lustvoll und auf geradezu unanständige Weise unterwandert: Beginnend mit der Milch für die Katze wird der Lauf alles Flüssigen und Essbaren über das zerfließende Eiklar und Eigelb hin zu unreinen oder geschlechtlichen Flüssigkeiten wie etwa dem Speichel, dem Urin und das Sperma gelenkt. Das orale Aufnehmen wird buchstäblich auf den Kopf gestellt und in ein geschlechtliches Aufnehmen verwandelt: Milch und Eier werden über Anus und Vagina, anstatt über den Mund einverleibt. Georges Didi-Huberman macht auf einen Entwurf Batailles zu *L'Érotisme* aufmerksam, in dem zwischen den beiden Öffnungen des Mundes und des Anus eine „grausame Ähnlichkeit“<sup>122</sup> hergestellt wird. Beide Pole der menschlichen Figur werden in Batailles Text behandelt unter dem Titel „Die zwei Gesichter“ und diese werden räumlich durch die spezifizierenden Adjektive oral und sakral voneinander geschieden, wobei letzterer Term, der für das „untere Gesicht“ entsteht, zugleich Bezug nimmt auf die Begriffe „sacré“ (dt. heilig) und „sacrum“ (dt. Kreuzbein):<sup>123</sup> „In den verschiedenen Liebespielen spüren die Menschen, dass sie zwei Gesichter haben. Diese zwei Gesichter befinden sich an einander entgegengesetzten Stellen und können, was das erste betrifft, den Namen orales Gesicht, und was das zweite betrifft, den Namen sakrales Gesicht erhalten.“<sup>124</sup>

Die Figur der Invertierung, wie sie sich hier in der körperlichen Überblendung von Einverleibung und Ausscheidung zeigt, als auch die Fragmentierung der Körper und die Hervorhebung aller körperlichen Verrichtungen, wie sie in der *Histoire de l'œil* geschildert wird und bei Bellmer ihre Verbildlichung findet (besonders die fünfte Illustration), ist dem nahezu vergessenen Körperbild der Groteske damit weitaus näher als dem eher statisch begriffenen, zweidimensionalen Körperbild der Moderne.<sup>125</sup> Es sind nachgerade die körperlichen Vorgänge wie Einverleibung und Entäußerung, die für eine positive Vermischung von innerer und äußerer Welt stehen: Geburt, Geschlechtsakt, Tod, Wachsen, Essen, Trinken und Entleerung, alle „Akte des Körperdramas“, werden von Bachtin als eine fröhliche Form des „Körperjubels“ verstanden, wie Lachmann schreibt: „Es geht Bachtin (...) um die Aufwertung der Materie, des Körperlichen. (...) Der Materie- und Körper-Ekel, wie er insbesondere in der Gnosis zum Ausdruck kommt, aber auch in den asketischen Strömungen und der Mystik des Mittelalters seine Ent-

---

<sup>121</sup> Keck 1999, S. 7.

<sup>122</sup> Didi-Huberman 2010, S. 188.

<sup>123</sup> Ebd.

<sup>124</sup> Ebd., S. 191.

<sup>125</sup> Vgl. Kapitel 5.2.



sprechung hat, wird hier durch einen Materie- und Körperjubiläum beantwortet, der letztlich auf die Aufhebung des Dualismus von Materie und Geist gerichtet ist und den ‚Sieg‘ des Mystischen und Asketischen über den Körper travestiert.<sup>126</sup> Diese Idee deckt sich mit der Forderung Batailles, das ausgegrenzte niedrige Material, die nach Eiblmayr „provokante, bedrohliche und schreckerregende formlose Materie“, wie oben erwähnt, in die Wissenschaft einzubinden. In der Groteske werden die Leibesfunktionen untereinander ausgetauscht, das Innere stülpt sich nach außen. Der gesamte Körper und mit ihm die gesamte Welt stehen Kopf. Eine Vorstellung, die Bellmer in der bildlichen Verschmelzung seiner polymorphen Figuren und der konvertiblen Visualisierung körperlicher Ein- und Ausbuchtungen, als auch Bataille in der Vermischung von Tod und Leben, Heiligem und Unreinem und in der Idee von Einverleibung und Ausscheidung zur Sprache bringt. Der Aspekt der Kreatürlichkeit, der sich ausgiebig im „Akt des Körperdramas“ bzw. im „Körperjubiläum“ entäußert, wird durch die leiblichen Vorgänge und Darlegung aller Ausscheidungsprodukte in der *Histoire de l'œil* bis an die äußerste Grenze getrieben, die das moderne Subjekt zu ertragen bereit ist. Diese Grenze lässt sich kaum mehr verorten, da sie von Bataille ständig herausgefordert und in Bewegung gehalten und auch bei Bellmer nicht mehr festgeschrieben wird.

So wie das Auge in einer ständigen Hin-und-her-Bewegung zwischen zwei Körpern, etwa dem Simones und des Priesters, begriffen ist, sich im Inneren des Körpers und losgelöst von diesem im Außen befindet, sich an den fragilen Randbereichen des Körpers, seinen Öffnungen (Vulva / Augenhöhle), frei bewegt, fließt auch der Tränenstrahl in Bellmers letzter Zeichnung in der *Histoire de l'œil* in zwei einander entgegengesetzte Richtungen. Hier (Vulva) wie dort (Augenhöhle) mündet der Tränenstrahl in einer kleinen kostbaren Perle, die zugleich das Auge als auch die Träne in ihrer eigentlichen Form symbolisiert. Die von Barthes mehrfach hervorgehobene Kugel(-metapher) bei Bataille ist damit auch in den Verbildlichungen Bellmers der Ausgangspunkt für beide Metaphernketten, die unmittelbar in ihrer Darstellung ineinander fließen. Die Bedeutung der Kugel als Gelenk, als Dreh- und Angelpunkt, wie beispielsweise das Auge als zentral platziertes Kugelgelenk in der Assemblage *Jointure à boule* (*Kugelgelenk, die Puppe*), kann noch einmal als Beleg für diese These angeführt werden. Die bedrohliche Assemblage des sich mit den Händen vorwärts tastenden Auges in *Jointure à boule* zeigt das nackte Organ im Zustand der Wildheit, losgelöst vom Körper und dessen Grenzen negierend. Diese Auflösung allgemeingültiger körperlicher Grenzen und festgefügtter Formen erschüttert das moderne Individuum jedoch zutiefst: Abwehr, Ekel und Unverständnis sind daher mögliche Reaktionen auf die Fragmentierung der Körper und die monströse Zusammensetzung neuer Körpergebilde. Dasselbe mag für die erschreckenden Szenen in der *Histoire de l'œil* gelten, die das Blickfeld des Lesers durch die Gewalt der evozierten Bilder schockartig erweitern. Der Leser bzw. Betrachter schützt sich durch Abgrenzung bzw. Abwehr gegen diese unerhörte Überschreitung

---

<sup>126</sup> Lachmann 1995, S. 16.

gewohnter Denkräume („das darf ich in mich hineinnehmen, dass muss ich aus mir heraushalten“). Denn nur durch die stete Rückversicherung von eindeutigen Grenzen gelingt es dem modernen Individuum, sich sicher in der Welt zu verorten. Selbst der Schmutz bedeutet im Wesentlichen nichts anderes als eine gewisse Unordnung, es gibt ihn nicht als etwas Absolutes, sondern er existiert nur vom Standpunkt des Betrachters aus.<sup>127</sup> Nicht der Mangel an Gesundheit oder Reinheit ruft Ekel und Abwehr hervor, sondern genau das, was als störend bzw. deplatziert begriffen wird und keine Grenzziehungen respektiert. Ein unsicherer Zustand ohne Halt, der die Fragilität des eigenen Selbst bewusst werden lässt.

Die obsessive Transgression von Grenzen, die ständige Hin-und-her-Bewegung zwischen kategorialen Gegensätzen oder die vollständige Inversion derselben begreift das selbstbewusste Subjekt als eine Gefährdung des eigenen Ichs. Denn das Ich konstituiert sich, indem es eindeutige Grenzen zieht, ohne die es sich unzweifelhaft verliert. Oder wie es Julia Kristeva bündig formuliert: „How can I be without border?“<sup>128</sup> Kristeva führt an dieser Stelle den Begriff des „Abjekten“ ein, der im Grunde das Verworfenen und Verächtliche meint und sich unmittelbar auf Batailles Theorie des Formlosen (fr. l’informe) beziehen lässt. Doch ganz im Gegensatz zu Blut, Schweiß, Schleim, Sperma, Vaginalsekret, Kot oder Urin sind gerade die Tränen, die ja den Ausgangspunkt der zweiten Metaphernkette in der *Histoire de l’œil* bilden, gemeinhin nicht mit dem Vorwurf des Niederen und Verworfenen belegt, denn sie reinigen, säubern und baden das Auge.<sup>129</sup> Nicht zu vergessen, dienen sie darin dem „edelsten Organ“ des Körpers, in welchem Hegel zufolge „die ganze Seele als Seele erscheint“.<sup>130</sup> Als Sinnbild des Verströmens der Seele gelten die Tränen als rein und zugleich als einzige nicht-abjekte Körperflüssigkeit. Darüber hinaus machen sie durch ihr Vorhandensein das ureigentliche Wesen des Auges aus, da sie das Auge erst zu einem menschlichen machen, es vom tierischen Auge unterscheiden. Über die reinigende Funktion der Tränen hinaus ist es Douglas noch weit wichtiger zu erwähnen, dass Tränen gerade nicht zu den körperlichen Verrichtungen der Verdauung und Zeugung in Beziehung gesetzt werden können: „Wie“, so fragt sie zu Recht, „könnten sie also verunreinigen?“<sup>131</sup> Batailles exzessive Verkettung der Tränen in der *Histoire de l’œil* mit Bildern des geschlechtlichen Akts und der Verdauung, die Schaffung „formloser Ähnlichkeiten“ mit männlichen wie weiblichen Ausscheidungen, Sekretionen und Absonderungen, ihre Wandlung zu „Tränen von Urin“, erschüttert damit jenes fest gefügte Weltbild. Didi-Huberman betrachtet die transgressive Methode Batailles zugleich als eine Frage der Berührung. Denn das, was sich ähnelt, berührt sich im konventionellen Sinn nicht, d.h. es ist ähnlich in der Form, aber qua Materie voneinander geschieden („die Materie darf die Form nicht berühren“<sup>132</sup>). Nur über diese Distanz der Nicht-Berührung ist Ähnlichkeit überhaupt herstellbar. Eine Überschreitung der Formen, die

---

<sup>127</sup> Douglas 1985, S. 12.

<sup>128</sup> Kristeva 1982, S. 4.

<sup>129</sup> Douglas 1985, S. 165.

<sup>130</sup> Hegel 1970, S. 155f.

<sup>131</sup> Ebd.

<sup>132</sup> Ebd., S. 42.

jene Distanz aufhebt, indem Materie und Form sich berühren, ist daher nicht ohne die Missachtung sämtlicher Berührungstabus möglich: „Im Hinblick auf eine solche Berührung [*contact*] sollte Bataille (...) von einer ‚Methode‘ sprechen, die ganz auf eine ‚Dramatisierung‘ hin ausgerichtet ist, welche ihrerseits in Begriffen einer umbruchartigen ‚Ansteckung‘ [*contagion*] gedacht wird. Wie ein verlängerter Riß, der mittels Berührung von Subjekt zu Subjekt und von Erfahrung zu Erfahrung geht, wobei er unkonventionelle ‚materielle‘ (...) Ähnlichkeiten entzündet, *exzessive Ähnlichkeiten*, die über die Fähigkeit verfügen, uns zu betreffen / anzublicken, uns zu *berühren* und uns tief im Innersten zu *öffnen*.“<sup>133</sup> Jene „exzessiven Ähnlichkeiten“ werden in der *Histoire de l'œil* mit eindringlichen Bildern heraufbeschworen. Was uns betrifft oder anblickt, ist stets das Signifikat Auge, dessen Geschichte dramatisch und kontagiös zugleich ist. Die Berührung oder Ansteckung durch das Auge wird über die Träne hergestellt, denn beide Metaphernketten fließen am Ende ineinander über. Nicht von ungefähr endet der letzte orgiastische Akt im Innern der Kirche mit einem Gefühl „schmerzlicher Trauer“, ergießt sich als „Samen im dampfenden Haar“ und in „Tränen von Urin“. Beide Flüssigkeiten gerinnen über die Erwähnung des Schmerzes und der Trauer zu Tränen und beweinen ausgiebig all die (kleinen) Tode, all die Toten, die genannte Szenerie, ja sogar die gesamte Erzählung, wie Barthes zusammenfasst: „Die Welt *verwirrt* sich, die Eigenschaften und Merkmale sind nicht mehr streng getrennt. Fließen, schluchzen, urinieren, ejakulieren ergeben einen Tremolo-Sinn, und die ganze ‚Geschichte des Auges‘ bezeichnet auf dieselbe Weise etwas wie ein Vibrieren, das immer demselben Ton folgt (aber welchem?).“<sup>134</sup>

„Aber welchem?“ Barthes fällt es offenbar schwer, jenes grundlegende Leitmotiv, jenen immergleichen Ton näher zu bezeichnen, und lässt die Frage am Ende unbeantwortet. Konsequenterweise, folgt man seinen gesamten Ausführungen zu diesem Thema, muss dieser vibrierende Klang jedoch wieder in einem direkten Zusammenhang mit dem Auge selbst stehen. Und es ist eben gerade nicht das Auge allein, das als tonangebend für die *Histoire de l'œil* zu verstehen ist, sondern erst das, wie Barthes es selbst nennt, durch „sämtliche Metaphern des Überflutens vervollständigte“ Auge. Ohne jeden Zweifel gibt nicht das Auge den Ton an, sondern das in Tränen zerfließende, das weinende Auge.

## 6. Tränen auf der Haut

Die Träne lässt, wie im fünften Kapitel ausführlich dargelegt, den Übergang von innen nach außen zuallererst im menschlichen Auge sichtbar werden. Im Fließen auf der Haut setzt sich diese Passage deutlich sichtbar fort und in dem späteren Versiegen oder Verdunsten der Tränen wird der Übergang von einer sich materialisierenden Flüssigkeit zu einer entschwinden-

---

<sup>133</sup> Ebd., S. 43.

<sup>134</sup> Barthes 1972, S. 33.

den, sich wieder entmaterialisierenden flüchtigen Substanz evident. In der Vermittlung zwischen dem Innen und dem Außen übernimmt die Haut gleichfalls eine wichtige Funktion, denn sie ist der zentrale Ort der Empfindung von Berührung, Wärme, Kälte, Schmerz und vor allem der Selbstwahrnehmung.<sup>135</sup> Was genau bedeutet also das Erscheinen von Tränen auf der Haut?

Vor allem besitzen die sichtbar auf der Haut rinnenden Tränen die besondere Fähigkeit, ihr Gegenüber zu berühren. Mittels der Affektübertragung oder Einfühlung stellen sie einen Kontakt zu ihrem Adressaten her, ja fordern eine Reaktion auf die verströmenden Tränen geradezu ein. Zunächst wird in diesem Kapitel daher der Übertragung oder Ansteckung durch Tränen nachgegangen, wobei die Berührung durch Tränen zugleich medienreflexiv gewendet wird. Dem Medium Fotografie und der Analyse der Bildoberfläche bzw. der Bildhaut wird bezüglich der Berührungsthematik besonderes Augenmerk gewidmet, da in der analogen Fotografie gleichfalls eine Berührung, auf Distanz, stattfindet. Das Trägermaterial wird durch das Licht berührt, welches das Bild generiert und die Tränen so erst hervorbringt. An dieser Stelle wird sich auch die Frage entscheiden, ob die glatte Oberfläche der Fotografie nicht doch verletzlich und damit durchlässig für die Tränen sein kann.

Im fünften Kapitel wurde bereits bei den Arbeiten Daniele Buettis die Durchlässigkeit der medialen Haut für die Lichttränen ausführlich dargelegt. In diesem Kapitel werden derartige medial entstandene Wunden oder Perforationen auch im Hinblick auf einen möglichen Übergang der Stigmata in eine Form des Körperschmucks betrachtet. Die Überblendung von Wunden und Tränen mit Licht oder Perlen verwandelt die gewaltsame Entgrenzung und Öffnung letztlich in ein ästhetisch schönes Produkt. Diesem ästhetisierenden Konzept wird die Verletzung eines realen Körpers diametral gegenübergestellt. Es geht in diesem Kapitel demnach sowohl um gewaltsame Einschreibungen in die fühllose Bildhaut als auch in die empfindsame Körperhülle des Menschen. In künstlerischen Selbstverletzungen wird der Einschnitt in die Haut, das Stigma als Punkt oder Stich in den Körper zu einem ebenso deutlich sichtbaren Zeichen auf der Haut, wie die Tränen es sind. Das Blut quillt aus der Wunde wie die Träne aus dem Auge, wobei die Angleichung von Blut und Tränen nicht nur auf die Passage durch den Körper verweist, sondern zugleich auf das Motiv der Bluttränen bzw. des Blutweins. Wie im fünften Kapitel dargelegt, ist die Gefahr der Entpersönlichung eng mit einem derartigen Bild einer perforierbaren Hülle verknüpft und mit der Angst eines Wegfließens lebenswichtiger Substanz durch diese Öffnungen.

Generell wird das liquide Innere der Körper durch die Haut um- und eingeschlossen, hat jedoch seinerseits stets das Vermögen, die Grenzen der Haut durch naturgegebene oder künstlich geschaffene Körperöffnungen zu überschreiten. Die Überschreitung leiblicher Grenzen, wie sie in der *Histoire de l'œil* thematisiert wird, und die sich daraus ergebenden „grausamen Ähnlichkeiten“ führen zu Bedeutungsverschiebungen oder Invertierungen von kategorischen Gegen-

---

<sup>135</sup> Siehe hierzu generell Anzieu 1996.

sätzen, die letztlich zu einer Wandlung des Körpers oder gar dessen Übergang ins Formlose führen können.

## 6.1 Fluxus und Tactus<sup>136</sup>

Marina Abramović stellt im Jahr 1974 auf einem großen Tisch insgesamt zweiundsiebzig verschiedenartige Gegenstände für die Besucher der Galerie Morra in Neapel zusammen. Für den begrenzten Zeitraum von genau sechs Stunden bietet sie sich dem Publikum, das sowohl aus kunstinteressierten als auch zuvor auf der Straße angesprochenen Personen besteht, als vollständig passives Objekt an, das den Galeriebesuchern ebenso zur freien Verfügung stehen soll wie jene Gegenstände: „There are seventy two objects on the table that can be used on me as desired. I am the object“,<sup>137</sup> so Abramović.

RoseLee Goldberg zählt diese Aktion von Abramović mit dem Titel *Rhythm 0* zu den frühen Performances, die als „exercises in passive aggression“<sup>138</sup> angelegt seien. Stumm und mit gerade nach vorn gerichtetem Blick werden der wie unbeteiligt dastehenden Künstlerin im Verlauf der Aktion die verschiedensten Gegenstände in die Hände gelegt, Objekte werden an ihr benutzt oder befestigt, ihr wird ihre Kleidung genommen, Wörter werden ihr auf die Haut geschrieben: „As she stood passively alongside the table, viewers turned her around, moved her limbs, stuck a thorny rose-stem in her hand. By the third hour they had cut all her clothes from her body with razor blades and nicked bits of flesh from her neck.“<sup>139</sup> (Abb. 14–17) Aus Goldbergs Beschreibung lässt sich die zunehmend aggressiv werdende Haltung des Publikums gegenüber Abramović deutlich ablesen, deren Unbeteiligtheit als „Objekt“ das Aggressionspotenzial im Verlauf der Aktion noch weiter steigert. Möglicherweise entsteht die Aggression gegenüber der Künstlerin aus dem Verlangen heraus, vielleicht nicht unbedingt die Grenzen des Möglichen auszureizen, aber doch zumindest der Künstlerin überhaupt irgendeine Reaktion zu entlocken. Die Frustration des Scheiterns daran und die vollkommene Passivität provoziert einzelne Personen aus dem Publikum so stark, dass das Verhalten ihr gegenüber wiederum immer herausfordernder und gewalttätiger wird, je mehr Zeit vergeht und je weniger sie sich von den an ihr ausgeführten Handlungen beeindrucken lässt. Die aggressionsgeladene Stimmung im Saal wird Goldberg zufolge über die Art der Gegenstände, die Abramović ausgewählt hat, zusätzlich gefördert und begünstigt: „Abramović had been inviting trouble when she set out a table with various instruments of provocation.“<sup>140</sup> So zählen zu den Gegenständen unter anderem eine Pistole mit Funktionsbeschreibung und Munition, eine Axt, Ketten, Nägel und Nadeln, die oben genannten scharfen Klingen, ein Hammer und eine Säge, aber auch ein Stift, ein Buch, eine

---

<sup>136</sup> Siehe Spiekermann 2008.

<sup>137</sup> Goldberg 1995, S. 11.

<sup>138</sup> Ebd.

<sup>139</sup> Ebd.

<sup>140</sup> Ebd.

Gabel, eine Flasche Parfüm, eine Schelle, eine Feder, ein Lammknochen, eine Zeitung, Früchte, Olivenöl, ein Rosmarinzwig und die von Goldberg zuvor erwähnte Rose.<sup>141</sup> Als die aggressive Stimmung ihren Höhepunkt erreicht, wird die Aktion durch mehrere Personen aus dem Publikum vorzeitig beendet. Sie greifen ein, um die Künstlerin zu schützen und um sie aus der für sie gefährlichen Situation zu befreien: „The audience’s responses developed into an ugly surge of cruelty, however, a small group banded around the artist to protect her from the impending violence, and finally put a stop to the event.”<sup>142</sup> Nach Thomas McEvilleys möglicherweise idealisierender Überlieferung soll es die Gruppe der kunstinteressierten Besucher gewesen sein, die sich gegen jenen Teil der Personen auflehnt, die zuvor auf der Straße angesprochen und in die Galerie eingeladen worden sind: „When the art world constituency rebelled against the aggressive outsiders, the event was declared over.”<sup>143</sup> Ausschlaggebend für den Abbruch der Performance ist unter anderem auch der Einsatz der geladenen Pistole, die der Künstlerin in die linke Hand gedrückt und mit der sie gezwungen wird, auf sich selbst zu zielen: „Later someone put a loaded gun in her hand, and pushed its nozzle against her head.”<sup>144</sup> (Abb. 16) Auf den Dokumentationsfotos ist der Blick der Künstlerin noch immer gerade nach vorn gerichtet und wirkt scheinbar teilnahmslos, doch füllen sich ihre Augen zunehmend mit Tränen, die haltlos das Gesicht hinabrinnen. (Abb. 17)

Abramović thematisiert in ihren frühen Performances mehrfach das Themenfeld der körperlichen Grenzerfahrung: „First of all, in the performances I create a structure where I can really go far into the physical limits that a body can take. I don’t want to die. That is not the purpose. I want to experience the edge and how much I can take this edge.”<sup>145</sup> Nicht zufällig treten bei dieser Herausforderung der Grenzen Tränen auf. Für den Verlauf der Performance *Rhythm 0* entbindet sie die Teilnehmer von jeglicher Verantwortung: „Ich bin das Objekt. Ich übernehme die volle Verantwortung während dieser Zeit.”<sup>146</sup> Obschon diese selbst gewählte Passivität sie in eine äußerst heikle Position bringt, die Situation außer Kontrolle zu geraten droht und beinahe eskaliert, soll die Aktion ursprünglich nicht vor dem Ablauf der gesetzten Zeit abgebrochen werden, so ihr ausdrücklicher Wunsch. Die möglichen Konsequenzen dieser Anweisung sind ihr durchaus bewusst, wenn sie einräumt: „Ich schließe meine Körpererforschung mit und ohne Bewusstsein ab.”<sup>147</sup> Wenn sich Abramović dem Publikum als passives

<sup>141</sup> Nach McEvelley 1995, S. 46. Eine vollständige Liste der Objekte befindet sich in Stooss 1998, S. 85.

<sup>142</sup> Goldberg 1995, S. 11. Zwei weitere Performances aus dieser Zeit werden ebenfalls durch das Eingreifen des Publikums beendet: die Aktion *Rhythm 5* aus dem Jahr 1975 während des Expanded Media Festival in Belgrad. Siehe Abramović in: McEvelley 1995, S. 15. Ebenso die Aktion *The Lips of Thomas* von 1975 in der Galerie Krinzinger in Innsbruck, siehe Ebd., S. 46.

<sup>143</sup> Ebd.

<sup>144</sup> Goldberg 1995, S. 11. Das einzig überlieferte Dokumentationsfoto zeigt allerdings, dass die Mündung der Pistole nicht am Kopf, sondern an den Hals der Künstlerin angelegt ist.

<sup>145</sup> Abramović in *Museo Magazine* 1998, o.S. [Online]

<sup>146</sup> Aktionsbeschreibung, siehe Stoos 1998, S. 84. In einem Gespräch mit Hans Ulrich Obrist wiederholt Abramović dieses Aussage, siehe Obrist 1995, S. 47.

<sup>147</sup> Aktionsbeschreibung von Abramović, Ebd., S. 84. Phelan zitiert Abramović, die nach der Aktion *Rhythm 5* überlegt: „After this performance I ask(ed) myself how to use my body in and out of consciousness without interrupting the performance.“ Phelan 2004, S. 18.

Objekt ausliefert, so befindet sie sich in einem scheinbar willenslosen Zustand. Um jene demütigenden, provozierenden und aggressiven Handlungen über sich ergehen zu lassen, ohne jedoch eine Reaktion der Abwehr, der Wut oder der Angst zu zeigen, ihrer zuvor getroffenen Entscheidung demnach konsequent Folge zu leisten, benötigt sie einen äußerst starken Willen und eine gewaltige physische wie psychische Anstrengung in der schwierigen Disziplin der absoluten Körper- und Selbstbeherrschung. Abramović setzt sich nicht nur in dieser extremen Interaktionssituation mit ihren mentalen und körperlichen Grenzen bewusst auseinander, sondern sie geht in mehreren ihrer Körperaktionen in dieser Zeit bis an die Grenzen des Bewusstseins und der Körperkontrolle, und teilweise sogar darüber hinaus. Unter den gegebenen und bewusst gewählten Umständen kann dies bis zu einem vollständigen Kontrollverlust über den eigenen Körper, das Bewusstsein und den Aktionsverlauf führen.<sup>148</sup>

In der Performance *Rhythm 0* wird der Kontrolle über den Körper und die Beherrschung des eigenen Willens eine zentrale Bedeutung beigemessen. Es gilt, sich den eigenen Grenzen anzunähern, die Stärke oder Schwäche des eigenen Körpers und des Willens zu erkunden und sich möglicherweise über diese Grenzen hinwegzusetzen: „Das war das heißeste Stück, das ich je realisiert habe, weil ich mich nicht unter Kontrolle hatte. Das Publikum war unter Kontrolle. Das ging so weit, wie man gerade noch gehen kann, wirklich.“<sup>149</sup> Die Künstlerin hat ihren Körper jedoch noch so weit unter Kontrolle, dass sie die stoische Haltung und den gerade nach vorn gerichteten Blick, auch unter den hervorbrechenden Tränen, aufrecht zu erhalten vermag: „Ich hatte mich auf einen festen Punkt konzentriert. Wenn ich einen solchen festen Punkt verliere, falle ich auseinander.“<sup>150</sup> Doch diese Tränen, die sie nicht länger zurückhalten kann, entziehen sich, für alle Beteiligten sichtbar, ihrer Kontrolle und sie verliert die Beherrschung. Der Kontrollverlust, der sich in den Tränen zeigt, steht ihrer vollkommenen Passivität entgegen, denn mit ihnen verliert sie vor allem ihren bewusst gewählten Status als fühlloses Objekt: Die Tränen bezeugen ihren Subjektstatus, denn nur menschliche Augen können weinen.<sup>151</sup> Sie markieren eine Grenzüberschreitung.

Hat Abramović zuvor ihren Körper zur vollkommenen Passivität gezwungen und damit aktiv Kontrolle über ihren Körper ausgeübt, so verwandelt sich nun der Körper seinerseits in einen aktiv handelnden, in einen weinenden Körper. Damit zwingt er sie zugleich in den Status der Passivität, denn sie ist diesem Tränenausbruch hilflos ausgesetzt, unfähig zu handeln und die Kontrolle über ihn, ihre Beherrschung über sich selbst wiederzuerlangen. Plessner beschreibt, wie man vor dem Weinen eine „Schwäche, ein Nachgeben“ fühlt und wie „zwischen Anlaß und Ausbruch ein auf die Person gerichteter, ein reflexiver Akt eingeschaltet sein

---

<sup>148</sup> In der Performance *Rhythm 2* von 1974 beeinflusst sie ihr Bewusstsein beispielsweise über die Einnahme von starken bewusstseinsverändernden Medikamenten.

<sup>149</sup> Ebd., S. 17.

<sup>150</sup> Ebd.

<sup>151</sup> Marvell 1892, S. 36–38. Siehe Kapitel 5.2. Vgl. Plessner, Erdmann und Derrida in Kapitel 5.1.

muß“.<sup>152</sup> Auf diese Weise wird ihr passives Leiden zweifach gespiegelt, denn sie erscheint als passiv Erleidende, indem sie zum einen den gewaltsamen Berührungen des Publikums ausgeliefert ist und zum anderen ihren eigenen Tränen keinen Widerstand entgegensetzen kann und sich dem „Akt des Sich-besiegt-Gebens“<sup>153</sup> überantworten muss. Abramović wird schwach, sie hat ihren Körper, ihre Tränen nicht unter Kontrolle. Die Tränen sprengen ihr Konzept der Verdinglichung des Subjekts zu einem Objekt, denn das Weinen kehrt ihre affektgebundene menschliche Seite hervor. Die Tränen bezeugen, dass sie ein fühlendes, ein verletzliches Subjekt ist. Sie zeigen aber auch, dass auch das in der Performance angelegte Experiment geglückt ist, bis an die Grenzen einer möglichen emotionalen, physischen oder psychischen Grenze vorgestoßen zu sein, und genau dies jetzt durch den Schleier der Tränen hindurch erkennen zu müssen.

Der Auslöser für diese Tränen lässt sich nicht genau bestimmen, sie können aufgrund ihres körperlichen oder mentalen Erschöpfungszustandes fließen oder durch eine plötzliche Gefühlsaufwallung hervorgerufen worden sein. Es können auch beide Faktoren zugleich, sowie weitere auslösende Momente hinzukommen, welche die Tränen in die Augen schießen lassen. Eine mögliche Erklärung, weshalb die Künstlerin durch die Situation überhaupt so stark affiziert werden kann, gibt sie rückblickend in einem Gespräch mit Adrian Heathfield: „My approach was always extremely emotional and radical. What happened to me, was that I was so open, I let the performance change me, so each piece was another transformation. People are afraid to be so open and vulnerable for so long (...).“<sup>154</sup> Die Tränen bezeugen als nach außen sichtbares Zeichen den ausdrücklichen Verlust der Herrschaft über das Selbst, eine grenzwertige Situation für das Subjekt, das sich seiner Fragilität und Verletzlichkeit bewusst wird. Das Weinen unterliegt den sich wandelnden Körperkonzepten und den sich je nach Gesellschaftsstruktur verändernden kulturellen Regeln und ist daher nicht an jedem Ort und zu jeder Zeit angemessen. Dies mag aus heutiger Sicht daran liegen, dass sich der Prozess des Weinens, gemäß psychologischer Studien, gerade dieser Körperkontrolle entzieht. Und Abramović hat in der Performance *Rhythm 0* ihren Körper letztlich nicht mehr unter Kontrolle. Sie öffnet sich dem Geschehen vollkommen, wird dadurch berührbar und verletzlich („vulnerable for so long“) und kann den aufwallenden Tränen keinen Widerstand entgegensetzen. Aus diesem Kontrollverlust und der zusätzlichen Absonderung körperlicher Materie erklärt sich auch das zuweilen eigene Unbehagen und das Unbehagen des Anderen gegenüber den Tränen: „Pleurier ou voir pleurer gênent un peu pour voir.“<sup>155</sup>

Gleichbedeutend mit der Preisgabe von Intimität ist der Moment des Weinens und der damit untrennbar verbundenen Entäußerung des Inneren ein hochsensibler Prozess, der ein enormes Potenzial von Verunsicherung und Verletzlichkeit offen legt. Die vollständige Aufgabe der Selbstbeherrschung, die Inversion, Überschreitung bzw. Auflösung von Grenzen gilt als

---

<sup>152</sup> Plessner 2003 (1941), S. 334.

<sup>153</sup> Ebd., S. 335.

<sup>154</sup> Abramović in Heathfield 2004, in: Ders. 2004, S. 151.

<sup>155</sup> Ponge 1999, S. 85. In meiner Übersetzung: „Weinen oder jemanden weinen zu sehen, ist ein wenig peinlich anzuschauen.“



Gefährdung des selbstbewussten Subjekts, das sich behauptet, indem es Grenzen zieht, ohne die es verloren wäre.<sup>156</sup> Plessner nennt den Akt des Weinens eine halb freiwillige und halb erzwungene „Selbstaufgabe“, die zu einer regelrechten „Desorganisation“ führen könne.<sup>157</sup> Genau dasjenige aber, was dort in Erscheinung tritt, wo es gemäß der kulturellen Regeln deplatziert ist, lässt die eigene Fragilität schmerzlich bewusst werden, vor allem dann, wenn der eigene Körper betroffen ist, der sich beispielsweise im Akt des Weinens nicht mehr ausreichend kontrollieren lässt und sich demzufolge hoffnungslos in Schleim und Tränen auflöst. Ganz im Gegensatz zu den überraschend hervorquellenden Tränen, die eine eindeutige Grenzsituation markieren, hat Abramović in der Konzeption der Performance *Rhythm 0* der Haut als Wahrnehmungs- und Kontaktorgan von Anbeginn an eine bedeutende Rolle in der Erforschung der körperlichen Grenzen zugeordnet. So zeichnet sich der überwiegende Teil der dem Publikum zur Verfügung stehenden Objekte durch hohe sensorische Qualitäten aus, die für jedwede Art von Berührung, für das Ertasten und Spüren der Haut, sowohl über den Schmerz als auch über das körperliche Lustempfinden, eine wichtige Rolle einnehmen können. Während das Parfüm dazu dient, einen angenehmen, verführerischen Duft auf der Haut zu erzeugen, ist mit der leichten Feder das sanfte Berühren, das Streicheln aber auch das Kitzeln möglich, wobei letzteres ebenso von der Lust in eine Folter umschlagen kann. Die Nägel und Nadeln hingegen, die scharfen Klingen und Messer, der Hammer und die Säge sind als bedrohliche, Schmerz, Verletzung und Durchdringung implizierende Instrumente zu betrachten. Die Klingen sind während der Performance teilweise dazu benutzt worden, die wärmende, bedeckende und vor fremden Blicken schützende Bekleidung der Künstlerin, die in diesem Zusammenhang durchaus als zweite Haut verstanden werden kann, zu zerschneiden. Die Haut der Künstlerin wurde dabei ebenfalls verletzt.

Abramović kann mit den ausgewählten Objekten sowohl sanft berührt werden als auch durch diese eine schmerzende Berührung erfahren. Die Äußerung von Wohlbefinden oder von Schmerz hat sie sich in ihrem zuvor selbst auferlegten Status als passives Objekt jedoch strikt untersagt. Hartmut Böhme zählt das Tasten, Berühren und Spüren zu den Elementarkontakten und weitet den Tastsinn zugleich auf das eigentlich distanzschaffende und abstrahierende Auge aus. Der Zusammenhang zwischen Sehen und Berühren zeige sich insbesondere in der Sprache, denn diese belege, so Böhme, die Blicke nicht nur mit Attributen, die aus dem Bereich der rein visuellen Wahrnehmung oder auch nur annähernd aus dem Wortfeld von Licht und Schatten stammen. Die Blicke seien ganz im Gegenteil „stechend, brennend, heiß, lodernd, flammend, feucht, glühend, kalt, anrührend, weich, zart, nass, starr, schmelzend, hart, scharf, stier, starr, gespannt, gebrochen, durchdringend, stumpf, versteinern, stählern“.<sup>158</sup> Hier schlagen sich offensichtlich Erfahrungen nieder, die sich aus dem leiblichen Ertasten und Erspüren ableiten lassen: „Diese in hundertfachen Formen noch immer gebräuchlichen Wendungen erschließen

---

<sup>156</sup> Vgl. Kapitel 5.5.

<sup>157</sup> Plessner 2003 (1941), S. 334.

<sup>158</sup> Böhme 1998, S. 214–225.

das Sehen nicht über das Licht, sondern als Berührungsreiz! Über die Skalierungen von feucht-trocken, warm-kalt wissen wir nichts durch das Auge, aber alles durch die Haut (und die Hand). (...) Auch materiale Qualitäten wie stumpf, hart, weich, schwer, leicht etc., oder körperliche Zustände und Dynamiken wie: durchdringend, gebrochen, gespannt, kennen wir nur durch den Tastsinn. Könnte es sein, dass die Blicke eine Art abgeleiteten Tastens sind?<sup>159</sup>

Wenn die Blicke eine „Art abgeleiteten Tastens“ sind, wie verhält es sich dann mit den Tränen? Nicht erst auf der fühlenden Gesichtshaut, sondern viel früher, bereits im Auge selbst, werden sie beispielsweise als heiß empfunden: ihr Aufwallen breitet sich überall dort in seiner Höhlung als brennendes Gefühl aus. Die heiß aufsteigenden Tränen sind eine unmittelbar spürbare Erfahrung des Subjektes, die nicht erst auf der Haut mit dem Tast- und Berührungssinn in Verbindung gebracht werden kann. Vor allem aber berühren die Tränen nicht allein die eigene Haut, sondern vor allem die Gefühle ihres Gegenübers. Die Tränen des Anderen können berühren und ihrerseits zum Weinen stimulieren, denn nichts erregt die Sinne so sehr wie die menschlichen Leidenschaften.<sup>160</sup> Der Dialog in der Performance *Rhythm 0* basiert zunächst auf einer direkten Publikumspartizipation bei einer gleichzeitigen Kommunikationsverweigerung auf Seiten der Künstlerin. Diese Art der Konfrontation basiert auf einer ungleichen Wechselwirkung in der Kommunikation, die gerade aufgrund der passiven Haltung der Künstlerin am Ende eine extreme Dynamik entwickelt. Erst durch die Teilhabe und das Verhalten des Publikums wird die Aktion als solche realisiert. Über die Handlungen des Publikums, über den Kontakt mit dem Körper der Künstlerin und in Form von emotionaler Reaktion und Teilhabe werden die Geschehnisse in der Performance beeinflusst: „When the public is participating there are all kinds of possibilities where they can intervene and change the flow of the performance, change the meaning of the performance.“<sup>161</sup> Das bedeutet, dass auch die Tränen nicht nur dem kreatürlichen Empfinden der Künstlerin, des affektgebundenen Menschen an sich einen unmittelbaren körperlichen Ausdruck verleihen, sondern dass sie gleichfalls das Werk verändern und beeinflussen. Der Lauf der Tränen beeinflusst den Verlauf der Performance. Die flüchtigen Tränen werden nachhaltig in die Performance eingespeist.

Die Fähigkeit der Tränen zur Affektübertragung erweist sich so auch in der direkten Konfrontation mit dem Publikum in der Galerie Morra als Auslöser für einen beruhigenden und zugleich tröstlichen Akt der Anteilnahme. Sie bewegen eine der wenigen im Publikum anwesenden Frauen dazu, die auf der Haut der Künstlerin fließenden Tränen mit einer zärtlichen Geste zu trocknen. (Abb. 18) Die Tränen verströmen und berühren die Haut der Künstlerin, ein Anblick, der die Frau berührt, die wiederum die Gesichtshaut der Weinenden sanft berührt: „Die ganze Welt ist fluxus (Fluss) und tactus (Berührung)“, so Böhme, und daher agiere auch der Berührungssinn „phänomenologisch gesehen, vornehmlich im Modus des Fließens und Strö-

---

<sup>159</sup> Ebd.

<sup>160</sup> Siehe das Zitat von Caussin in Kapitel 5.1.

<sup>161</sup> Abramović in *Museo Magazine* 1998, o.S. [Online]

mens (...). Darum ist das Zärtliche sein schönstes Revier. Zärtlichkeit ist Berührung im Fluss (...).<sup>162</sup> Die Spur der Tränen auf der Haut ist eine fließende und in zweifacher Hinsicht berührende, da zugleich das Subjekt und sein Gegenüber sie wahrnehmen und auf sie reagieren. Es gibt im Weinen, so Käte Meyer-Drawe, „eine Verständigung diesseits von Worten, was nicht heißt, dass es sich um außersprachliche Phänomene handelt“.<sup>163</sup> Für Roland Barthes stellt das Weinen so auch die wahrste aller Botschaften dar, und zwar diejenige des Körpers, deren Authentizität durch die Unmittelbarkeit gewährleistet wird. Zugleich betont Barthes die semantische Zeichenhaftigkeit der Träne gegenüber der reinen Ausdrucksform des Weinens, denn „die Tränen sind Zeichen, keine Ausdrucksformen. Mit meinen Tränen erzähle ich eine Geschichte, ich bringe einen Mythos des Schmerzes hervor und richte mich folglich darin ein: ich kann mit ihm leben, weil ich, wenn ich weine, mir einen emphatischen Gesprächspartner zulege, der die ‚wahrste‘ aller Botschaften empfängt, die meines Körpers, nicht meiner Sprache.“<sup>164</sup> Zum Ausdruck des Weinens zählen verschiedene körperliche Reaktionen wie das Erblichen, Erröten, das stoßartige Atmen, Seufzen oder weitere Lautäußerungen, die von Mensch zu Mensch oder je nach Intensität des Weinvorgangs verschieden sind. Der Ausdruck des Weinens ist daher etwas vollkommen anderes als das Anzeichen der Träne.<sup>165</sup> Die fließenden Tränen sind allerdings aufgrund ihrer Formlosigkeit und Flüchtigkeit keine distinkten Zeichen im eigentlichen Sinne, wie Petra Löffler zu Recht feststellt:<sup>166</sup> „Als formloser Stoff treten sie nicht ohne erheblichen Aufwand in die Zeichenordnung ein: Die vielfältigen Rahmungen (wie das begleitende Schluchzen oder das notorische Taschentuch) und die rhetorischen bzw. hermeneutischen Anstrengungen, Tränen zum Sprechen zu bringen, sprechen selbst eine deutliche Sprache.“<sup>167</sup> Wichtig für das Erkennen von Zeichen ist aber nicht zwingend ihre stoffliche Qualität, sondern dass der Adressat sie als Zeichen erkennt und als solche versteht. Jeffrey A. Kottler versucht beispielsweise, die Tränen mit ihrem deutlich appellhaften Charakter ebenfalls als ein Mittel der nonverbalen Kommunikation zu begreifen und schreibt der *Sprache der Tränen*, so der Titel seines Buches, sogar eine eigene lesbare Syntax und Grammatik zu.<sup>168</sup>

Das Verstehen-Wollen setzt jedoch zunächst ein Berührt-Sein voraus, welches zu jenen hermeneutischen Anstrengungen überhaupt erst motiviert. Nicht von ungefähr imaginiert sich Barthes daher ein emphatisches Gegenüber, das in seiner prekären Rolle sogar eine weitere Selbstaffizierung impliziert: „ich bringe mich zum Weinen, um mir zu beweisen, daß mein Schmerz keine Illusion ist“.<sup>169</sup> Diese Form der Selbstberührung findet ebenfalls auf der physiologischen Ebene statt, denn sowohl die Gesichtshaut als auch das Auge spüren die Tränen, die bei jedem Wimpernschlag aus selbigem hervorquellen: „Accolée au rocher crâniens, la petite

---

<sup>162</sup> Böhme 1998, S. 214–225.

<sup>163</sup> Meyer-Drawe, o.J., o.S. [Online]

<sup>164</sup> Barthes 1986, S. 253.

<sup>165</sup> Vgl. Plessner 2003, S. 201–387 und Spitz 1935.

<sup>166</sup> Löffler 2008, S. 266.

<sup>167</sup> Ebd., S. 267.

<sup>168</sup> Kottler 1997, S. 18.

<sup>169</sup> Barthes 1986, S. 253.

pieuvre la plus sympathique du monde y resterait coite, faisant pour chaque battement de cils fonction strictement de burette, si quelque accès soudain de houle sentimentale, un brusque saisissement parfois (regrettable ou béni) ne la pressait (plus fort) de s'exprimer (mieux).“<sup>170</sup> Dieser Wimpernschlag, unabdingbar für die Aufrechterhaltung der Sehfunktion, ist die „regelmäßigste aller Selbstberührungen“ und zugleich „die kleinste Einheit der natürlichen Zeit“. <sup>171</sup> So ist auch die Zeiterfahrung nicht nur an optische oder akustische Wahrnehmungen gebunden, sondern wird auch vom Schlag der Wimpern und des Herzens bestimmt, „durch leibliches Spüren und rhythmisierte Selbstberührungen (...). Auch hier also hat die tastende Propriozeption (= Eigenempfindung, G.S.) und das Gespür die Leitung. Die Reduktion des Sehens auf den optischen Vorgang und die Frage, wie Abbilder zustande kommen, verschließt hingegen die Zeitdimension des Leibes (...).“<sup>172</sup> Es gibt also eine Verflechtung, einen Übertrag zwischen dem Sehen und Spüren, die über die Selbstberührung oder Eigenempfindung geschieht, wie Georges Didi-Huberman bestätigt: „Es gibt Trennung und Vermengung. Eine bestimmte Qualität des Ineinander durchzieht zum Beispiel gerade die Art und Weise, wie das Empfinden unserer eigenen Haut zwischen Taktilen und Optischem schwankt. Auch der Kontakt mit Gegenständen bewahrt paradoxerweise eine Vermengung der Grenzen, obwohl das Berühren eines Gegenstandes auch dazu dient, nach den exakten Grenzen unseres Körpers zu suchen. Der nur leicht berührte Gegenstand tendiert in der Tat dazu ‚dahinzuschwinden‘, während die Haut als ein gewisses und befremdliches Anschwellen über sich hinaus empfunden wird. Die Außenseite der Haut fühlt sich nicht als glatte, reine Oberfläche an; ihre Konturen verwischen sich; es gibt keine klare Abgrenzung zwischen der Außenwelt und dem Körper.“<sup>173</sup>

Die Konzeption der Performance *Rhythm 0* versucht gerade aufgrund der zentralen Rolle, die der Auswahl der Objekte zugeordnet wird, jene Grenze zwischen der Außenwelt und dem Körper an der Haut zu erforschen. Vermittels des Berührtwerdens mit einem Gegenstand lässt sich einerseits zwar nach den exakten Grenzen des Körpers suchen, andererseits aber vermischt sich am Äußeren der Haut der Körper mit der Außenwelt. Dass Abramović eine leib-seelische Grenze in der Aktion *Rhythm 0* erreicht hat, wird ihr durch das Berührtwerden mit den eigenen Tränen und dem damit verbundenen Kontrollverlust über den eigenen Körper bewusst. Die Tränen sind der sichtbare Beweis, dass das Experiment geglückt ist, die körperlichen und emotionalen Grenzen zu erfahren. Dies spiegelt sich auch in Abramovićs Aussage, in welcher sie *Rhythm 0* als „conclusion of her research on the body“ beschreibt.<sup>174</sup>

---

<sup>170</sup> Ponge 1999, S. 85. In meiner Übersetzung: „Direkt am Felsen des Schädels hockt seit je das lieblichste Tintenfischlein der Welt ganz ruhig und dient tapfer bei jedem Wimpernschlag als Kännchen, solange nicht die Wogen des Gefühls oder eine plötzliche Ergriffenheit (ob nun lässlich oder gesegnet) es (stärker) drängen, sich (besser) auszudrücken.“

<sup>171</sup> Böhme 1998, S. 214–225.

<sup>172</sup> Ebd.

<sup>173</sup> Didi-Huberman 2002, S. 59f.

<sup>174</sup> Warr 2000, S. 125.

## 6.2 Die indexikalische Berührung<sup>175</sup>

Neben den profanen Gegenständen, wie dem Parfüm und der Pistole, die Abramović der Untersuchung ihres Körpers in der Aktion *Rhythm 0* zugedacht hat, sind auch solche Objekte vorhanden, die einen symbolischen und sogar christologischen Bezug denken lassen. Hierzu zählen der Lammknochen, das Öl und gewissermaßen auch die dornenbewehrte Rose, die Nägel und der Hammer. Nach christlicher Überlieferung gehören die Kreuznägel und auch der Hammer zum Einschlagen derselben zu den Passionswerkzeugen, den „Arma Christi“, ebenso wie die Dornenkrone, Zangen zum Binden der Dornenzweige, Leitern, Fesseln, Ruten, das Spottzepter und weitere. Die Fesseln und Ruten sowie das Zepter werden noch vor der Kreuzigung Christi bei seiner Geißelung und Verspottung angewendet. Abramović stellt den Galeriebesuchern gleichfalls Peitschen, Ruten und Ketten zur Verfügung, wobei letztere als Fesseln benutzt werden können. So wird sie liegend auf einer Konstruktion aufgebahrt, den Leib mit einem hellen Tuch und Rosenblättern zugedeckt, und mit schweren Eisenketten gefesselt. (Abb. 19)

Eine einzelne Rose, deren Dornen am unteren Teil des Stengels von einer Alufolie schützend abgedeckt werden wird ihr bei anderer Gelegenheit direkt auf die bloße Haut des Oberkörpers gelegt oder oberhalb der schützenden Folie in die linke Hand gedrückt, so dass die Dornen in das Fleisch der Handinnenflächen stechen. Eine weitere Stigmatisierung erfährt Abramović durch die Beschriftung ihrer Haut. Auf ihrer Stirn steht mit großen, weithin gut sichtbaren Lettern END geschrieben, auf dem Dekolleté WOMAN und über den Brüsten befindet sich ein kleines Schild mit der Aufschrift EROS, das mit Klebestreifen an der Kleidung befestigt ist. (Abb. 15) Bleibt man in der christlichen Ikonografie, so zitiert der schreibende Mann nachgerade die Handlung des Pilatus, dem Präfekten der römischen Provinz Judäa, der die Inschrift INRI, die Abkürzung für lateinisch „Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum“ am Kreuz Christi anbringen lässt. Außer der lateinischen Aufschrift wird dieser Text auch in aramäischer und griechischer Sprache auf ein am Kreuz Christi befestigtes Täfelchen (lat. Titulus) geschrieben (Joh 19,19), gemäß dem Brauch, das Vergehen des Delinquenten als Schmähung öffentlich kundzutun. Im übertragenen Sinn wird die Künstlerin demnach direkt auf ihrer Haut als WOMAN gekennzeichnet und über das Schild mit der Aufschrift EROS mit der sinnlichen Liebe in Verbindung gebracht, wörtlich genommen etikettiert. Während Jesus in der Schmähschrift jedoch zumindest seinen Eigennamen beibehält, wird dieser der Künstlerin verwehrt. Ihres Namens und damit eines Teils ihrer individuellen Persönlichkeit beraubt, wird sie, einer Ware gleich, als entindividualisierte WOMAN ausgestellt und über das Schild EROS zusätzlich als Objekt der fleischlichen Begierde deklariert.

Im Verlauf der Aktion scheint Abramović tatsächlich einige der bedeutsamen Stationen aus der Heils- und Passionsgeschichte Christi durchleben zu müssen. Unter anderem wird eine

---

<sup>175</sup> Siehe Spiekermann 2008.

Prozedur an ihr vollzogen, die analog als eine profane Taufe gedeutet werden kann. Mit gesenktem Haupt kniet die Künstlerin in demütiger Haltung vor einem über ihr stehenden bärtigen Mann, der aus einem weißen Plastikbecher Wasser über ihr Haar gießt. (Abb. 20) Den Kuss des älteren Mannes auf die Wange der Künstlerin als Analogon zum Kuss des Judas deuten zu wollen, führt mit Sicherheit um einiges zu weit, schließlich kann es sich hier um einen ehrlichen und spontanen Beweis der Zuwendung handeln. (Abb. 21) Es ist derselbe Mann, der ihre Brüste vor aller Augen entblößt und ihr auf diese Weise den Schutz der Kleidung raubt (Abb. 14) und sie streichelt, als sie hilflos gefesselt unter schweren Ketten daniederliegt. (Abb. 19) Doch auch in der säkularen Gesellschaft wirkt das christliche Schema unbewusst fort. Das dunkle Tuch, das vollständig über ihren Kopf gelegt wird, (Abb. 22) verweist auf die Nähe zu einer in der Bibel überlieferten Szene, die sich wenig später, nach dem verräterischen Kuss des Judas, ereignet. Bei der kurz darauf folgenden Gefangennahme Christi beginnen einige der Umstehenden, ihn anzuspucken und zu verspotten. Schließlich werfen sie ihm ein Tuch über den Kopf, so dass er nichts mehr sehen kann, und schlagen hemmungslos auf ihn ein (Mk 14,65). Zu letzterem Gewaltakt kommt es gegenüber der Künstlerin jedenfalls nicht, da sich einige Galeriebesucher, wie zuvor beschrieben, um den Schutz der Künstlerin bemühen. Doch die bereits angesprochene aggressive Stimmung im Publikum führt am Ende der Aktion wie gesagt zu tumultartigen Szenen in der Galerie.

Nach außerbiblischer Überlieferung bricht Jesus auf seinem späteren Weg nach Golgatha, dem Ort seiner Kreuzigung, dreimal unter der schweren Last des Kreuzes zusammen. Bei einem dieser Stürze reicht ihm eine Frau aus dem Volk namens Veronika ein Schweiß Tuch, auf dem nach der Berührung mit dem göttlichen Antlitz, das Abbild Christi, das so genannte „vera ikon“ (lat.-gr. wahres Bild), als Abdruck des inkarnierten Gottessohns zurückbleibt. Auch Abramović, die klaglos alles erduldet, so die entwürdigende und demütigende Entkleidung, die ebenfalls Jesus Christus am Kreuz widerfährt, um dessen Kleidung zu seinen Füßen gewürfelt wird, erleidet schließlich einen Zusammenbruch und bricht in Tränen aus. Die Frau aus dem Publikum stellt sich zwischen die Künstlerin und die übrigen Anwesenden und trocknet, wenn auch nicht ihren Schweiß, so doch ihre Tränen mit einem weißen Tuch. (Abb. 18) Ein Vergleich zwischen der Figur der Heiligen Veronika und der Person der Tröstenden liegt nahe, denn beide berühren jeweils das Gesicht der Leidenden mit hellen Tüchern, die ihrerseits die wässrigen klaren Substanzen des Schweißes und der Tränen in sich aufnehmen. Diese beiden wässrigen durchsichtigen Substanzen lassen sich metonymisch miteinander in Beziehung setzen, denn schon bei Alphonse de Lamartine münden die Flüssigkeiten in die allgemeine Eigenschaft des Wassers ein, ein durch und durch trauriges Element zu sein: „L'eau est l'élément triste. *Super fluminum Babylonis sedimus et flevimus*. Pourquoi? C'est que l'eau pleure avec tout le monde.“<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> Lamartine 1864, S. 63. Nach meiner Übersetzung: „Das Wasser ist das traurige Element. *Super fluminum Babylonis sedimus et flevimus* (An Babels Strömen saßen wir und weinten; Ps 136,1). Warum? Weil das Wasser mit der ganzen Welt weint.“

Im Gegensatz aber zu dem Tränentuch der namenlosen Frau aus dem Publikum verwandelt sich das, entweder als opak oder durchsichtig und schleierartig beschriebene, Schweiß­tuch der Heiligen Veronika aufgrund der indexikalischen Berührung mit dem Gottessohn auf wunder­same Weise in einen Bildträger.<sup>177</sup> Das mimetische Antlitz Christi ist demnach ein nicht von Menschenhand geschaffenes Bild (lat. *sine manu facta*). Auf einem mittelalterlichen Gemälde des niederländischen Künstlers Colyn de Coter hält die heilige Veronika das Schweiß­tuch als Zeugnis der wundertätigen Einschreibung in geringer Distanz vor ihren Leib. Klare Tränen rin­nen ihr über die Wangen, während sie mit geneigtem Haupt auf das zwischen ihren Händen aufgespannte Sudarium hinabblickt. (Abb. 23) Das Bildmotiv der heiligen Veronika, die kostba­re heilige Reliquie vorzeigend, weist eine formale Nähe zu einer Aufnahme von Abramović auf, die in ihrer rechten Hand drei Fotografien hält, während auf ihrem nackten Busen ein viertes Bild aufliegt. (Abb. 17) Auf diesen vier Bildern, die direkt während der Performance aufge­nommen wurden, ist stets die Künstlerin selbst zu sehen. Während es sich aber bei dem Antlitz Christi auf dem Sudarium um ein einmaliges, durch die direkte Berührung entstandenes und daher nicht wiederholbares Abbild handelt, zeichnen sich fotografische Bilder im Regelfall durch ihre uneingeschränkte Reproduzierbarkeit aus. Allerdings handelt es sich bei den Auf­nahmen in Abramovićs Händen um Fotografien einer Sofortbildkamera, bei deren Generierung in der Regel kein Negativ entsteht, so dass sich eine Reproduktion der jeweiligen Aufnahme als unmöglich erweist.

Die Fotografie wird unmittelbar nach dem Auslösen noch innerhalb des Fotoapparats entwickelt, fixiert und automatisch ausgeworfen. Um die sofortige Entwicklung zu ermöglichen, werden in die Sofortbildkamera, anstatt eines Rollfilms, mehrere Fotopapiere eingelegt, deren lichtempfindliche Schicht derjenigen eines Umkehrfilms<sup>178</sup> entspricht. Das endgültige Format des entstehenden Bildes ist demnach durch das Format des verwendeten Fotopapiers determi­niert und ist nicht, wie bei einem Abzug von einem Negativ, in seiner Größe variabel. Wenn das Bild aus der Kamera ausgeworfen wird, ist auf der empfindlichen chemischen Schicht des Foto­papiers noch nichts zu sehen, erst im Verlauf einiger weniger Minuten erscheint das fertige Bild vor den Augen des Betrachters. So muss das Bild, welches direkt auf ihrer Haut liegt, unmittel­bar vor der Aufnahme entstanden sein, welche hier der Analyse vorliegt, denn auf seiner Ober­fläche zeigt sich anhand des mangelnden Kontrasts, dass der Entwicklungsprozess zum Zeit­punkt dieser kurz nachfolgenden Fotografie noch nicht vollständig abgeschlossen ist. Das So­fortbild lässt aber bereits erkennen, was auf ihm festgehalten ist, nämlich genau dasselbe Motiv der aufrecht stehenden Künstlerin, die Bilder vorzeigend. Unterschieden sind beide Aufnahmen lediglich durch den Aufnahmewinkel, denn das noch unfertige Bild auf ihrem Dekolleté zeich­net sich durch eine direkte Frontalität aus. Neben der formalen Nähe zwischen der Darstellung

---

<sup>177</sup> Wolf 2002, S. XII.

<sup>178</sup> Auch als Diafilm oder Positivfilm bezeichnet, ergibt der Umkehrfilm nach der Entwicklung kein Negativ, sondern ist von Beginn an ein Positiv.

der heiligen Veronika und der Künstlerin, die in ähnlicher Weise einmal die heilige Reliquie und einmal jene oben beschriebenen Fotografien vor ihren Leib halten, lässt sich auch auf der medialen Ebene eine weiterführende Analogie zwischen dem Schweiß Tuch der Veronika und den Polaroidaufnahmen herstellen.

Aufgrund der unmittelbaren indexikalischen Berührung hat sich das Tuch in einen Bildträger verwandelt, das heißt, es handelt sich um ein nicht von Menschenhand geschaffenes Bild (lat. *sine manu facta*), das im Griechischen als *Acheiropoieton* (dt. nicht mit Händen geschaffen) bezeichnet wird. Was im Bereich des Kultbildes als Wunder verehrt wird, nämlich das Entstehen eines mimetischen Bildes ohne menschliches Zutun, wird in den frühen Fotografiediskursen kurz nach dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts unter anderem als ein Argument zur Herabwürdigung der Fotografie angeführt.<sup>179</sup> Die Entstehung des fotografischen Bildes als genuin künstlerisches Werk wird angezweifelt, da ein mechanischer Apparat das Bild hervorbringt und nicht das handwerkliche Geschick des Künstlers. Außer Frage steht allerdings, dass die Fotografie in jener Zeit, ob sie nun befürwortet oder abgelehnt wird, als Spiegel des Wirklichen<sup>180</sup> begriffen wird, wie Philippe Dubois erläutert: „Und nach den damaligen Diskursen verdankt sie dieses mimetische Vermögen ihrem technischen Wesen, ihrem mechanischen Verfahren, das es gestattet, ein Bild automatisch, objektiv und beinahe auf natürlichem Weg (einzig nach den Gesetzen der Optik und Chemie) entstehen zu lassen, ohne dass die Hand des Künstlers direkt eingreift. Dadurch steht dieses *acheiropoietische* Bild (*sine manu facta* wie das Schweiß Tuch der Veronika) dem Kunstwerk gegenüber, dem Produkt der Arbeit, der Begabung und der handwerklichen Befähigung des Künstlers.“<sup>181</sup>

Der automatische Herstellungsprozess eines fotografischen Bildes, vor allem aber die Ähnlichkeit zwischen dem Bild und seinem Referenten, unterstellt der Fotografie einen objektiven Realismus und eine nicht zu leugnende Wirklichkeitsnähe. Dieses Realitätsprinzip eines neutralen Spiegels der Wirklichkeit ist jedoch durchaus angreifbar, denn die Fotografie ist, etwa in gleichem Ausmaß wie die Sprache, ein kulturell codiertes Medium, das vielmehr als ein Werkzeug zur Transposition, Analyse, Interpretation und letztlich sogar Transformation des Wirklichen begriffen werden muss.<sup>182</sup> Dennoch haftet, so Dubois in Anlehnung an Barthes Idee des „So-ist-es-gewesen“, <sup>183</sup> „dem fotografischen Bild etwas Singuläres an, das es von den anderen Repräsentationsweisen unterscheidet: Ein unhintergebares Gefühl der Wirklichkeit, das man nicht los wird, obwohl man um alle Codes weiß, die im Spiel sind und sich in der Herstellung vollziehen.“<sup>184</sup> Er fordert daher die Fortsetzung der Analyse über die Betrachtung des Realitätseffektes hinaus und damit die Untersuchung der Ontologie des fotografischen Bildes mit

---

<sup>179</sup> Vgl. z.B. den bei Kemp abgedruckten Text von Max Dauthendey mit dem Titel *Des Teufels Künste*. Dauthendey beruft sich auf eine Quelle von 1841, die allerdings bislang nicht verifiziert werden konnte. Kemp 1999, S. 68f.

<sup>180</sup> Siehe Dubois 1998, S. 31.

<sup>181</sup> Ebd., S. 31. Kursivierung im Original.

<sup>182</sup> Ebd., S. 30.

<sup>183</sup> Barthes 1985, S. 33. Vgl. Kapitel 5.1.

<sup>184</sup> Vgl. Dubois 1998, S. 30. Er bezieht sich hier vor allem auf die Aussage von Roland Barthes: „Der Referent bleibt haften.“ Barthes 1985, S. 14.



anderen Mitteln. Dubois orientiert sich in seiner poststrukturalistischen Untersuchung an der Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce, insbesondere am Begriff des Indexes, „in dem manche so etwas wie eine Logik, wenn nicht eine Epistemologie sehen, für die das fotografische Bild das exemplarische Modell liefert“.<sup>185</sup> Zentral für die Argumentation von Dubois ist die Verwendung dreier Begriffe, des „Ikons“, welches die Abbildung durch Ähnlichkeit und somit das mimetische Vermögen beschreibt, des „Symbols“, d.h. der Abbildung durch allgemeine Konvention, und des „Indexes“, der die Abbildung durch physikalische Kontiguität zwischen dem Zeichen und seinem Referenten beschreibt.<sup>186</sup>

Das indexikalische und zugleich elementare Prinzip der Fotografie ist das allein durch die Gesetze der Physik und Chemie determinierte Phänomen des Lichtabdrucks, welches auf die direkte physische Verbindung zwischen Referent und Zeichen, auf dessen Einwirkung als Ablagerung bzw. Spur verweist. Dieser kurze Moment, ein Wimpernschlag nur, der Augenblick der Belichtung selbst, der „natürlichen *Einschreibung* der Welt auf die lichtempfindliche Fläche“,<sup>187</sup> ist die reine Spur eines Aktes, einer Botschaft ohne Code, denn nur an dieser Stelle entzieht sich die Fotografie dem handelnden Eingriff des Menschen.<sup>188</sup> Vor und nach diesem Moment greifen „zutiefst kulturelle, codierte, gänzlich von menschlichen Entscheidungen abhängige Gesten (davor: die Entscheidung für ein Sujet, für einen bestimmten Kamerateypus, für den Film, die Belichtungsdauer, den Blickwinkel usw. (...), danach: alle diese Entscheidungen wiederholen sich beim Entwickeln und beim Abziehen; dann wird das Foto in die immer codierten und kulturellen Vertriebsmechanismen eingespeist)“.<sup>189</sup> Die indexikalische Berührung, die reine Indizialität, ist konstitutiv für die Fotografie, die in erster Linie als Index zu verstehen ist, erst in zweiter Linie ähnlich werden kann (Ikon) und ganz zuletzt einen Sinn erhält (Symbol).<sup>190</sup> Der Moment der Einschreibung durch das Licht, durch welches sich die Spur des anwesenden Referenten als Abdruck und Zeichen in der Trägerschicht des Fotopapiers dauerhaft ablagert, korrespondiert mit der Entstehung des acheiropoietischen Bildes des „vera ikon“, denn die menschliche Hand kann in diesem Moment nicht steuernd eingreifen. Die nach diesem Moment einsetzenden Entscheidungen und technischen Eingriffe, die beim Entwickeln und beim Abziehen möglich sind, können im speziellen Fall des Polaroids allerdings nicht ausgeübt werden. Das Bild ist in seiner Größe bereits durch die Maße des Papiers determiniert und das Bild entwickelt sich automatisch, sobald es nach dem Auslösen aus der Kamera ausgeworfen wird. Das noch unfertige Sofortbild auf Abramovičs Körper führt jene wundersame Erscheinung eines Leibes auf einem Trägermedium sichtbar vor Augen: „sine manu facta“. Doch noch ist das Bild, hauptsächlich aufgrund seines fehlenden Kontrasts, wie verschleiert und noch halb verborgen.

---

<sup>185</sup> Dubois 1998, S. 30.

<sup>186</sup> Ebd., S. 49.

<sup>187</sup> Ebd., S. 54. Kursivierung im Original.

<sup>188</sup> Vgl. Ebd., S. 55.

<sup>189</sup> Ebd., S. 54f.

<sup>190</sup> Ebd., S. 57.

Die Sichtbarkeit des Antlitzes Christi, sei es auf den Darstellungen des Schweißstuches der heiligen Veronika oder auf der berühmten Reliquie des Turiner Grabtuchs, präsentiert sich ebenfalls als Abdruck, und letzteres „*selten sichtbar* nach dem liturgischen Kalender der öffentlichen Ausstellungen, da es eine Reliquie ist; *fast unsichtbar* für die, die es sehen, da es nur eine Spur, ein Relikt ist“,<sup>191</sup> so Didi-Huberman. Und bezüglich der frühen Rezeptionsgeschichte des Grabtuchs (ital. *sacra sindone*) heißt es bei ihm weiter: „Dem *non si vede affatto niente* (dt. man sieht überhaupt gar nichts, G.S.) eines Antonio de Waal 1894 vor dem Schweißstuch der Veronika entspricht auf der anderen Seite das *non si vede niente* (dt. man sieht nichts, G.S.) einiger Prälaten 1898 vor dem Turiner Grabtuch.“<sup>192</sup> Bevor das Abbild auf dem Turiner Grabtuch zu einem erkennbaren mimetischen Bild wird, im Sinne eines Ikons nach Dubois, also Ähnlichkeit erlangt, ist das Antlitz Christi zunächst rein indexikalisch zu verstehen, lediglich als „ein Feld von Spuren auf einem Stück Stoff: ein *sudarium*, auf dem alles, was zu sehen ist, angeblich *durch die Berührung mit dem Gesicht Gottes* hervorgebracht wurde“.<sup>193</sup> Aber zu erkennen ist faktisch nichts. Auf dem Turiner Grabtuch, einem hellen rechteckigen Leinwandstoff von etwa vier Meter Länge und einem Meter Breite, ist das undeutliche Abbild einer vollständigen Figur in Vorder- und Rückansicht zu sehen, das kaum mehr zeigt als bräunliche Verfärbungen, Flecken, Risse, Schatten und grobe Umrisse. Nachdem das Tuch zuvor dreißig Jahre lang verschlossen gehalten wurde, wird es 1898 erstmalig in seiner Geschichte von Secondo Pia abfotografiert.<sup>194</sup> Auf den Glasplatten im Labor entsteht das Bild zunächst als ein Negativ, welches jedoch die nur schemenhaften Umrisse auf dem Grabtuch plötzlich viel klarer erkennen lässt.<sup>195</sup> (Abb. 24) Erst als Negativ auf der Glasplatte zeichnet sich das Grabtuch als ein Positiv von „beängstigender Lebensechtheit“ ab,<sup>196</sup> was zugleich bedeutet, dass es sich bei dem Grabtuch um ein eigentliches Negativ handelt, dessen Erscheinung erst mithilfe des fotografischen Mediums enthüllt wird. Das heilige Grabtuch von Turin wird seither oftmals als das erste Foto bezeichnet, bzw. als das erste Negativ, das „mit seinem ‚Negativabdruck‘, seinem ‚verblüffenden Realismuseffekt‘ und seinem Wert als Reliquie und Fetisch als eine Art Prototyp der Fotografie angesehen werden kann: ein Bild, das durch direkten Abdruck des Modells auf den Bildträger und ohne Eingriff der menschlichen Hand beim Erscheinen der Abbildung entstanden ist“.<sup>197</sup> Durch ein einfaches fotografisches Negativ gewinnt das Turiner Grabtuch am Ende des 19. Jahrhunderts seine verlorene kultische Aura wieder zurück.<sup>198</sup>

---

<sup>191</sup> Didi-Huberman 1999, S. 47. Kursivierung im Original.

<sup>192</sup> Ebd. Kursivierung im Original.

<sup>193</sup> Ebd. Kursivierung im Original.

<sup>194</sup> Zur Geschichte des Grabtuchs und der ersten Fotografien siehe Geimer 2010, S. 175ff.

<sup>195</sup> Siehe Diekmann 2003, S. 160ff und Geimer 2010, S. 180ff.

<sup>196</sup> Diekmann, S. 161f.

<sup>197</sup> Dubois 1998, S. 31, Fußnote Nr. 7.

<sup>198</sup> Vgl. Didi-Huberman 1999, S. 48f.

Der Sindonologe Paul Vignon, der 1902 und 1938 zwei Schriften über die wissenschaftliche Untersuchung des Turiner Grabtuchs verfasst,<sup>199</sup> geht von drei möglichen Hypothesen zur Entstehung bzw. möglichen Fälschung des Tuches aus.<sup>200</sup> Die erste Hypothese, Fälschung durch Malerei, wird von ihm ebenso verworfen wie die Herstellung über ein eventuell unbekanntes Druckverfahren. Letzteres beruht auf dem direkten Kontakt des Körpers mit dem Material, doch die entstehenden Abbilder, die er in Eigenversuchen erzeugt, sind im Gegensatz zu dem realistischen Abbild auf dem Grabtuch verzerrt oder verwischt. Er legt sich auf die dritte Hypothese fest, die zwar der Idee eines Kontakts verpflichtet bleibt, jedoch im Sinne einer Berührung oder Einwirkung über eine gewisse Ferne hinweg. Stefanie Diekmann zufolge ist „Action à distance (...) das Stichwort Vignons, aus der Naturwissenschaft entlehnt und in Anlehnung an die dort geltenden Regeln von dem Sindonologen eingesetzt, um erstens daran zu erinnern, dass gewisse metallische Gase und Dämpfe auf lichtempfindliche Platten einzuwirken vermögen, und zweitens die Hypothese zu formulieren, dass ähnliche Vorgänge auch Ursache der Entstehung des geheimnisvollen Abbildes sein könnten.“<sup>201</sup>

In einer lichtundurchlässigen Schachtel platziert er für den Zeitraum von vierundzwanzig Stunden Objekte, die zuvor mit Zinkpuder bestäubt werden, auf fotografischen Platten. Es gelingt ihm der Nachweis, dass eine bis ins Detail exakte Abbildung ohne die Einwirkung von Licht möglich ist, und gelangt zu dem Schluss, dass das Grabtuch chemisch auf die körperlichen Ausdünstungen reagiert haben könnte: „Betrachtete man es als eine Art fotografischer Platte, dann musste sich auf seiner Oberfläche eine Substanz befunden haben, die auf Ausdünstungen des Körpers reagierte.“<sup>202</sup> Demnach habe man es „nicht mit einem Lichtbild, sondern im wahren Sinne des Wortes mit einem Schweißbild des Gottessohnes zu tun.“<sup>203</sup> Die Leinwand des Grabtuchs selbst kann als eine empfindliche Oberfläche betrachtet werden, auf der sich ein Körper durch den direkten Kontakt abgebildet hat.<sup>204</sup> Doch trotz der prozessualen Analogie mit der Fotografie entspräche diese Erklärung einer Profanisierung des Emanationsprozesses: „Was der von Vignon konstruierte Körper aussendet, ist kein Licht, es sind Dämpfe, Ausscheidungen, die wenig Sublimes an sich haben. (...) Vapographie statt Fotografie, Körperflüssigkeit anstelle von Licht, Ausdünstungen anstelle von Strahlung (...).“<sup>205</sup> Dieses von Diekmann als „Action à distance“ bezeichnete Prozedere ist ganz ähnlich dem fotografischen Verfahren, das über die Einschreibung von Licht Bilder über eine gewisse Distanz hinweg generiert. Das (analoge) fotografische Bild gilt als Repräsentant für die Echtheit des Dargestellten, und so steht zunächst auch die dokumentarische Funktion der Aufnahmen in der Aktion *Rhythm 0* außer Frage. Ebenso wie die Frage nach der Inszeniertheit bzw. vermeintlichen Echtheit der Tränen, da sie im Gegensatz

---

<sup>199</sup> Siehe Vignon 1902 u. Ders. 1938. Die wissenschaftliche Untersuchung des Grabtuchs (ital. sacra sindone) wird als Sindonologie bezeichnet.

<sup>200</sup> Diekmann 2003, S. 164ff.

<sup>201</sup> Ebd., S. 168.

<sup>202</sup> nach Walsh, 1963, S. 67.

<sup>203</sup> nach Hoffmann 1997, S. 108.

<sup>204</sup> Siehe Frizot 1998, S. 283.

<sup>205</sup> Diekmann 2003, S. 169.

zu anderen künstlerischen Darstellungen von Tränen, denkt man im Gegenzug an Sam Taylor-Woods weinende Schauspieler, nicht von vorneherein intendiert sind. Hinsichtlich der Inszenierung der Performance, deren Verlauf vor allem aufgrund der Teilhabe des Publikums weder vorhersehbar noch planbar ist, stellt sich jedoch eine ganz andere und zudem zentrale Frage, nämlich diejenige nach den Bedingungen ihrer Rezeption.

*Rhythm 0* ist wie alle Performances eine temporäre Aktion, deren genauer Ablauf nur in Rückgriff auf andere Medien, wie beispielsweise der Fotografie oder der erinnerten Aussagen über den Aktionsverlauf, rekonstruiert werden kann. Die Performancekünstler der 1970er Jahre sind sich der Bedeutung des fotografischen Mediums für die Dokumentation ihrer Aktionen daher sehr wohl bewusst. Die zu Publikationszwecken freigegebenen Aufnahmen, die einerseits einen durchaus dokumentarischen Anspruch erheben, unterliegen andererseits einer bewussten Auswahl durch Abramović selbst. Es existieren ausgesuchte Fotografien, die für das Ganze stehen, das als solches nicht mehr vorhanden ist. Sie sind in diesem Fall, neben den Aussagen der Künstlerin, das einzige Zeugnis eines flüchtigen und unwiederholbar einzigartigen Ereignisses, und sind daher hinsichtlich einer gezielt gesteuerten Beeinflussung oder einer etwaigen Mythenbildung durchaus kritisch zu betrachten. Die Frage nach einer möglichen Auratisierung oder Dramatisierung des Ereignisses muss letztlich unbeantwortet bleiben, denn durch die Fotografie wird das von Barthes formulierte Realitätsprinzip des „So-ist-es-gewesen“ eines einmaligen Aktes sowohl vorgeführt als auch zugleich halb im Verborgenen gehalten. Denn die Fotografie liefert nur einen Ausschnitt und muss daher notwendigerweise immer als Werkzeug zur Transposition, Interpretation und Transformation des Wirklichen begriffen werden. Hier legt sich ein Schleier über das Gesehene in Form der kulturellen Codes, und in diesem Fall mehr noch über die Einspeisung in die immer codierten und kulturellen Vertriebsmechanismen. So wird auch das Polaroid als Bild im Bild in diese Verbreitungsmechanismen eingespeist, indem es über die Fotografie, die es beinhaltet, als Abzug von einem Negativ und als Abdruck in Publikationen vervielfältigt wird.

Die Fotografie selbst, welche jene Polaroids zeigt, ist qua definitionem ebenfalls ein Acheiropoieton. So wie das Polaroid legt sie Zeugnis über ein Geschehen ab, in diesem Fall über das Sichtbarwerden der Tränen, die einmal auf dem Polaroid und einmal auf dem Gesicht der Künstlerin erscheinen. Aber zugleich bezeugt sie auch die Entstehung jenes Polaroids als Bild im Bild, das, „sine manu facta“, ohne Zutun der menschlichen Hand, vor den Augen der Anwesenden entsteht. Ein Vorgang, der reflexiv wieder auf ihre eigene Genese zurückverweist. Sie gerät zu einer medialen Dopplung der Tränenreliquie selbst und dient als solche zugleich als deren Behältnis. Das „Martyrium“ der Künstlerin in der Performance *Rhythm 0*, die Folter der Leidenden macht etwas sichtbar, sie drückt sich ab im Schweiß Tuch oder im Polaroid. Hier kondensieren anstelle von Lichtstrahlen, die sich auf dem Fotopapier einschreiben, der Schweiß und die Tränen zu einer Art von metaphorischer Vapographie, einer Einschreibung von Dämpfen über eine gewisse Distanz hinweg („action à distance“). Für die Träne gilt, ebenso wie für die

Fotografie, dass in dem flüchtigen Moment des Wimpernschlags, bei dem die erste Träne quillt bzw. im kurzen Augenblick der Belichtung, die reine Spur eines Aktes vorliegt, eine Botschaft ohne Code. An dieser Stelle entziehen sich sowohl die Fotografie als auch die Tränen dem kontrollierenden Eingriff des Menschen. Vor und nach diesem Moment geraten beide unmittelbar in die Abhängigkeit kulturell codierter Interpretationsweisen.

Das Medium selbst, im wörtlichen Sinn das Milieu, die Mitte, die Quelle – „au milieu de ses larmes“, seufzt etwa Lamartine –,<sup>206</sup> schlägt sich in etwas nieder, was man, zunächst ebenso wörtlich verstanden, eine Reliquie, einen Rest nennen könnte. Es ist die Reliquie einer Berührung auf Distanz: ein Stück Tuch, ein Polaroid.

### 6.3 Die Verschmelzung von Bildhaut und Hautbild<sup>207</sup>

Die bisher behandelten Aspekte der Selbstberührung der Körperhaut durch den Wimpernschlag und des tatsächlichen Fühlens der Tränen auf der Haut beziehen sich auf den realen, den weinenden Körper. Die Berührung auf Distanz als Affektübertragung einerseits und als chemisch-physikalischer Prozess der Einschreibung auf die lichtempfindliche Schicht des Fotopapiers andererseits nimmt hingegen Bezug auf die Vermittlungsleistung der Tränen, die zum einen unmittelbar zwischen den Körpern vollzogen wird, wie beispielsweise in der Aktion *Rhythm 0* zwischen der Künstlerin und der Frau aus dem Publikum, und zum anderen über eine Distanz hinweg zwischen dem weinenden Körper und seinem fixierenden Medium, der Fotografie.

Wenn sich Marina Abramović in *Rhythm 0* dem Publikum als vollständig passives Objekt anbietet, so zeigt sich in dieser Selbstinszenierung eine Auseinandersetzung mit der eigenen Person, dem eigenen Körper, aber auch mit dem Bild und Abbild desselben. Der Körper wird in der Performance „strukturell mit dem Bild als materiellem Objekt und darüber hinaus als ästhetischer Kategorie“<sup>208</sup> verbunden. Dem Körper wird ein passiver „Status als Bild“<sup>209</sup> zugewiesen, welcher der Objektrealität des Kunstwerks entsprechen soll. In diesem Sinn wird Abramovićs Körper zu einer real begreifbaren dreidimensionalen Körperleinwand,<sup>210</sup> die nicht nur durch das Publikum eine Veränderung erfährt, indem sie entblößt, verletzt und beschrieben wird, sondern gleichfalls durch die feucht glänzende Spur der Tränen auf der Gesichtshaut. Wird die dreidimensionale Körperleinwand der Künstlerin in das zweidimensionale Bild der Fotografie überführt, so werden die Bild-Haut und das Haut-Bild über den Akt der Einschreibung miteinander verbunden. Zudem legt sich eine zweite Haut, die alles versiegelnde Bild-Haut, über die reale Haut, die jenen fotografierten Körper zu einem Bild-Körper werden lässt und diesen unter ihrer

---

<sup>206</sup> Lamartine 1864, S. 36.

<sup>207</sup> Siehe Spiekermann 2007 (a).

<sup>208</sup> Eiblmayr 1993, S. 9.

<sup>209</sup> Ebd., S. 10.

<sup>210</sup> Benthien 2001 (a), S. 8. Zur Körperleinwand siehe auch Export 1995, S. 468–469 und Mueller 1991, S. 161–184.

Oberfläche mitsamt der fließenden Tränen arretiert. Wird die Haut als eine medienreflexive Metapher für die ästhetische Grenze des Bildes verstanden, so kann der Tränenfluss hier gleichfalls, metaphorisch und zugleich materialiter, die mögliche Durchdringbarkeit der Oberfläche thematisieren. Welches Potenzial zur Entgrenzung oder Entkonturierung des Mediums die Tränen besitzen, die ja zugleich durch dieses stillgestellt werden, wird in diesem Kapitel untersucht.

Es ist mitunter nicht ganz einfach, die fließenden und flüchtigen Tränen optimal für die Kamera zu inszenieren. So berichtet die Fotografin Madame Yevonde rückblickend, dass bei dem Versuch, Lady Campbell als weinende Niobe für ihre von mythologischen Frauenfiguren inspirierte *Goddess*-Serie aus dem Jahr 1935 zu porträtieren, die Tränen nicht lange genug auf den Wangen haften bleiben, um sie angemessen ins Bild zu setzen.<sup>211</sup> Während die übrigen porträtierten Damen aus der gehobenen Londoner Gesellschaft ihrer Rolle als Göttin gemäß antikiisierend gekleidet und mit den entsprechenden Attributen ihrer mythologischen Identität ausgestattet sind, zeichnet sich die Figur der Niobe allein durch ihr Gesicht und die, für ihre Rolle durchaus charakteristischen und eminent wichtigen, Tränen aus. (Abb. 25) Im Dreiviertelporträt aufgenommen, wendet Lady Campbell als Niobe, Königin Thebens, den Blick nach rechts oben aus dem Bild hinaus. Über ihren weit geöffneten Augen sind die dichten Brauen leicht zusammengezogen. Das Gesicht ist in der nahsichtigen Kameraperspektive so dicht an die Bildränder gerückt, dass die obere Stirnpartie angeschnitten ist und sich das Kinn unter dem rot geschminkten und leicht geöffneten Mund sogar vollständig außerhalb des Bildrahmens befindet. Vom Ansatz der Haare ist kaum mehr zu sehen als der zart an der rechten Schläfe ansetzende helle Haarflaum, der zum Bildrand hin in ein dunkles Brünnett übergeht, sowie eine dunkle Locke, die in der Verschattung der rechten Gesichtshälfte kaum mehr als zu erahnen ist. Der Hintergrund am rechten Bildrand ist in diffuses Weiß getaucht, und die dort nachträglich wegretuschierte Haarlocke an der äußeren linken Gesichtskontur belegt, ebenso wie die enge Fokussierung der Großaufnahme, dass die Aufmerksamkeit der Fotografin ausschließlich auf das Gesicht der Niobe konzentriert ist, auf den „large (i.e. full frame) head, expressive of the misery and suffering she had experienced through the death of her children“.<sup>212</sup>

Nach der Überlieferung Ovids soll Niobe, die Gemahlin des Königs von Theben, die stolze Mutter des Landes gewesen sein, die sich hochmütig ihrer zahlreichen Nachkommenschaft rühmte, denn sie gebor sieben Söhne und sieben Töchter.<sup>213</sup> Sie verhöhnt die Göttin Latona, die im Gegensatz zu ihr nur ein Zwillingsspaar zur Welt gebracht hat, und frevelt ihr, indem sie die Frauen des Landes davon abhält, der Göttin zu opfern. Die Kinder der Göttin, die Zwillinge Phoibos und Phoibe, rächen die Schmach an der geliebten Mutter durch ein grausiges Blutbad. Sie stürzen aus den Wolken hinab und töten aus der Luft die sieben wehrlosen Söhne der Niobe

---

<sup>211</sup> Vgl. Madame Yevonde 1940, S. 234.

<sup>212</sup> Ebd.

<sup>213</sup> Siehe Ranke-Graves 1960, S. 234ff.

auf dem freien Feld mit treffsicheren Pfeilen. Als die schreckliche Nachricht Niobe und ihren Mann Amphion auf der Festung Kadmos erreicht, nimmt dieser sich vor Kummer das Leben. Niobe hingegen eilt mit ihren sieben Töchtern zu den toten Söhnen ins Freie und wirft sich voll Gram auf die bereits erkalteten Leiber. Doch auch jetzt noch, in ihrem Schmerz, verhöhnt sie weiterhin die Göttin, da sie in ihrem Unglück noch mehr zu besitzen glaubt, als die Göttin mit ihren Zwillingen, nämlich ihre sieben Töchter. Doch kaum hat sie dies ausgesprochen, da schwirren sechs weitere tödliche Pfeile aus der Luft und treffen nach und nach jede einzelne von Niobes Töchtern. So sieht sie alle sterben, bis auf die letzte, welche Niobe verzweifelt mit dem eigenen Leib zu schützen sucht. Noch während sie fleht, man möge ihr doch die Kleinste, die Einzige lassen, da

(...) fällt die, für die sie fleht; und verlassen bleibt sie zwischen den Toten, den Söhnen, den Töchtern, dem Manne. Und erstarrt in Schmerz.

Die Lüfte bewegen kein Haar, die Röte des Blutes weicht aus den Wangen. Im traurigen Antlitz steh'n die Augen starr. Kein Leben bleibt in dem Bilde.

Auch im Innern die Zunge wird fest mit der Höhlung des harten Gaumens; die Adern auch sind nicht mehr imstande zu schlagen. Beugen kann sich der Nacken nicht mehr, der Arm sich nicht rühren, schreiten nicht mehr der Fuß.

Versteint das Geweide, und dennoch weint sie.

Und von dem Wirbel umfasst eines mächtigen Windes, ward sie zur Heimat entführt; dort niedergelassen auf Berges Gipfel, zerfließt sie, und heut' noch entrieseln die Tränen dem Marmor.<sup>214</sup>

Dieses grausame Schicksal der einst so stolzen Königin Niobe, das Ovid im sechsten Buch seiner *Metamorphosen* schildert, führt die Verwandlung eines lebendigen Menschen in einen leblosen Stein bildhaft vor Augen. Die vollständige Reglosigkeit des Leibes wird durch den außerordentlich großen Schmerz über den Verlust der geliebten Kinder hervorgerufen. Königin Niobe erstarrt in ihrem Schmerz. Ein solches Ausmaß an Qual jedoch übersteigt die Ausdrucksfähigkeit der menschlichen Natur, so dass Ovid hier ein Bild erschafft, das vollkommen ohne Leben ist, das Bild eines Felsens aus Marmor. Er schildert also nicht etwa, wie zu erwarten wäre, den Schrei und die Klage oder den schmerzvoll verzerrten Gesichtsausdruck der Leidenden. Seine Niobe bleibt in ihrem großen Unglück stumm. Der Schmerz lähmt nicht nur jegliche Bewegung, sondern ebenso die Zunge, die im Innern fest und reglos wird. Das traurige Antlitz vermag es nicht, den als grausam empfundenen Schmerz auch nur annähernd widerzuspiegeln, und die vernunftgesteuerte Sprache muss hier notwendig scheitern. Der schockartige Zustand, als vollkommene Versteinerung ins Bild gesetzt, wird im nächsten Schritt paradox gewendet. So ist Niobes Geweide zwar durch und durch versteint, dennoch weint sie. Im Grunde genommen unvorstellbar, zeigt sich im unvermuteten Quellen der Tränen ein letzter Ausdruck der stummen Trauer. Es ist eine fließende und zugleich flüchtige Spur einer menschlichen Regung, wie Caroline Hollenburger-Rusch feststellt: „Das einzige, was nun noch an einen lebendigen Menschen erinnert, sind die ersten und einzigen Tränen der Niobe, die einzige Emotionsäußerung, die noch

---

<sup>214</sup> Ovid 1996, Buch g / Vers 301–312.

nach außen dringen kann.<sup>215</sup> Weithin sichtbar, auf des „Berges Gipfel“, sind die Tränen der Beweis eines zwar unaussprechlichen, gleichwohl menschlichen Schmerzes, denn Tränen sind das Monopol des Menschen.<sup>216</sup>

Bereits vor der bekannten Schilderung des Mythos der Niobe durch Ovid erwähnen die Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides die Figur der Niobe.<sup>217</sup> In der *Ilias* Homers wird ebenso wie in den *Metamorphosen* der große Kummer der Niobe geschildert, doch steht in Homers Fassung das Motiv des Essens deutlich im Vordergrund. Neun Tage lang bleiben die Leichen der Kinder unbestattet, da Zeus das gesamte Volk der Thebaner zu Stein erstarren lässt. Erst am zehnten Tag gewähren die olympischen Götter das Begräbnis.<sup>218</sup> Niobe hält an diesem Tag mit dem Trauern inne und wendet sich der Nahrung zu, denn sie war „ermattet vom Tränenvergiessen“.<sup>219</sup> Damit vollzieht sich in der *Ilias* nach der großen Trauer über die Nahrungsaufnahme eine Rückkehr in die soziale Gemeinschaft, wie sie für Ovids Niobe durch die Verwandlung in Stein und die Entführung auf Berges Gipfel, fernab jeder Zivilisation, nie wieder möglich sein wird.<sup>220</sup>

Die Versteinerung der Niobe entspricht bei Ovid einer genauen psychologischen Beobachtung. Ein vom Schmerz überwältigtes Subjekt erleicht und ist zunächst unfähig, das Geschehen in seinem ganzen Ausmaß zu realisieren oder darauf zu reagieren: „Das Bild der Versteinerung als Ausdruck unerträglichen Kummers wurde bereits bei den antiken Grammatikern als Ausdruck einer seelischen Verfassung sensibel interpretiert. (...) Der verzweifelte Charakter reagiert nicht mehr auf Impulse von außen, isoliert sich damit zusehends von seinen Mitmenschen: Er verharrt eingeschlossen und unerreichbar in seinem Schmerz.“<sup>221</sup> So befände sich die Psyche der Trauernden in einer Art Zwischenstadium zwischen Leben und Tod, „ganz und gar zurückgeworfen auf eine Existenz, welche durch die Verabsolutierung des Schmerzes die vorherige Identität vernichten kann“.<sup>222</sup> Die einsetzenden Tränen lösen jedoch bereits den leibseelischen Spannungszustand, indem eine, wenn auch unbewusste Reaktion auf den Schock und den Schmerz erfolgt. Sowohl die Tränen als auch der Schmerz verändern die eigene Körperwahrnehmung und unterwerfen das Subjekt seiner jeweiligen Diktion. Niobe wird daher gleich in zweifacher Hinsicht, durch die Tränen und durch den Schmerz, zu einer durch und durch passiven Figur, vollkommen immobilisiert. Der Wirbel des mächtigen Windes, der den ohnmächtigen Körper von außen erfasst, pointiert auf der literarischen Ebene die für das Subjekt so dramatische Situation der absoluten Isolation und vollkommenen Handlungsunfähigkeit. Die Reglosigkeit des zu Stein erstarrten Körpers wird nach Ovid ebenso dauerhaft bestehen bleiben, wie der Tränenfluss zu keiner Zeit versiegen wird: Es gibt kein Vergessen.

---

<sup>215</sup> Hollenburger-Rusch 2001, S. 101.

<sup>216</sup> Vgl. Plessner 2003, S. 225.

<sup>217</sup> Ebd., Fn. 332, S. 93.

<sup>218</sup> Siehe Ranke-Graves 1960, S. 235.

<sup>219</sup> Homer 1979, Buch 24 / Vers 613.

<sup>220</sup> Siehe generell Hollenburger-Rusch 2001, S. 85–119.

<sup>221</sup> Ebd., S. 100.

<sup>222</sup> Ebd.



Die größtmögliche Starre und anhaltende Dauer setzt Ovid ganz unmittelbar in Bezug zu einem Bild, denn es heißt wörtlich in Vers 305 „nihil est in imagine vivum“.<sup>223</sup> Kein Leben bleibt in dem Bilde. Die Versteinerung lässt sich daher nicht nur auf der leiblichen und psychologischen Ebene, sondern mit Ovids Hinweis auf das Bild ebenso ästhetisch interpretieren. Dass hier das Bild nicht nur als sprachliche Metapher, sondern als Kategorie der bildenden Kunst gemeint ist, ergibt sich zum einen aus der dezidierten Beschreibung des Körpers. Niobe erstarrt nicht etwa zu einem unförmigen Felsen, vielmehr bleiben alle Körperteile wie Wangen und Augen, Nacken, Arme und auch Füße in ihrer konkreten Form im Stein weiterhin erkennbar. Zum anderen verweist die Erwähnung des Marmors auf das kostbare Material antiker Bildhauerei.<sup>224</sup> Der Pygmalionmythos, der ebenfalls auf Ovid zurückgeht,<sup>225</sup> wird in der Erzählung der Niobe von ihm umgekehrt: Von der wundersamen Verlebendigung der fühllosen Statue gelangt er hier ganz im Gegenteil zu der Erstarrung der Lebendigen in ein statuarisches Bild. Allerdings wird in diesem leblosen Bild ein sublimierter Rest des menschlichen Daseins bewahrt: die nie versiegende Träne, die aus dem Felsen fließt.

Das Motiv der Versteinerung, das in der Erzählung auf die Bildhauerei verweist, lässt sich auf die Dichtkunst selbst wie auch auf die bildenden Künste allgemein anwenden. Sowohl der Mythos des Pygmalion als auch jener der Niobe spiegeln als Komplemente die darstellungsimmanente Problematik wider, das Lebendige um den Preis der vollkommenen Immobilisierung in der Kunst dauerhaft zu erhalten. Der fotografische Akt der Aufnahme wiederholt diesen Moment der Immobilisierung, genauer der Petrifizierung, indem das Foto das Lebendige, das Flüchtige und damit auch die Tränen, stillstellt.<sup>226</sup> Obschon die mythologische Gestalt der Niobe in Stein verwandelt wird, zerfließt sie der Sage nach endlos in Tränen. Auch hier ergibt sich eine erstaunliche Parallele zur fotografierten Niobe von Madame Yevonde, denn auch jene wird im Bild permanent in Tränen zerfließen. Wenn die Bewegung auf Dauer im Medium der Fotografie stillgestellt ist, so endet sie auch nie. Indem sie versteinert wird, hört die Träne paradoxerweise nicht mehr zu fließen auf. Die Fotografie gerät zu einem Behältnis für jene Tränen, deren Quelle nie versiegt, deren Fluss nie gestillt wird, und die nie getrocknet werden.<sup>227</sup> Es verhält sich mit der fotografierten Niobe in übertragenem Sinne so wie mit der mythologischen Figur der Niobe: „Versteint das Geweide, und dennoch weint sie“.

Ein weiterer Aspekt, den Ovid als wundersame Entführung durch die Lüfte auf einen entfernten Berg schildert, und der nichts anderes als eine Herauslösung aus Raum und Zeit beschreibt, fügt sich aus der Perspektive der fotografischen Aufnahme direkt an diese Passage an. Genauso, wie die Fotografie im Moment der Belichtung und zugleich der Petrifizierung ein

---

<sup>223</sup> Ovid 1996, Buch VI / Vers 305.

<sup>224</sup> Dass hier die marmorne Statue gemeint sein muss, lässt sich auch mit dem Verweis auf die *Ilias* Homers belegen, denn dort flieht Niobe nach dem Begräbnis der Kinder über das Meer zum Berg Sipylus, der Heimat ihres Vaters, und wird dort von Zeus, der von Mitleid bewegt wird, in eine Statue verwandelt. Siehe Ranke-Graves 1960, S. 235.

<sup>225</sup> Ovid 1996, Buch X / Vers 243ff.

<sup>226</sup> Vgl. Dubois 1998, S. 138.

<sup>227</sup> Vgl. Sykora 2006, S. 171.

direktes Zeugnis über das unmittelbare Geschehen ablegt, klafft zwischen der Belichtung und der Entwicklung der Fotografie eine unüberbrückbare räumliche und zeitliche Distanz. Ein Schnitt, der den Akt des Weinens herauslöst aus Raum und Zeit „als ein kleiner Block Dasein, als kleine Erstarrung eines Hier und Jetzt, das einer doppelten Unendlichkeit entzogen wird“, <sup>228</sup> um wiederum im Bild endlos ausgedehnt erscheinen zu können. Dubois beschreibt den petrifizierenden Aspekt der Fotografie nicht nur als eine „Geste des Durchtrennens der Kontinuität des Wirklichen“, sondern spricht von einer „Vorstellung einer Schwelle“, einem „unvermeidlichen Überschreiten“, welches „auf die andere Seite“ führt: „Von einer sich entfaltenden Zeit zu einer erstarrten Zeit, vom Augenblick zur Perpetuierung, von der Bewegung zur Immobilität, von der Welt der Lebenden in das Reich der Toten, vom Licht in die Finsternis, vom Fleisch zum Stein.“ <sup>229</sup> Der Dialog zwischen dem Betrachter und dem Gegenstand seiner Betrachtung, der Fotografie, vollzieht sich in der Gegenwart, der zeitlichen Präsenz seiner Anschauung („und heut’ noch entrieseln die Tränen dem Marmor“), die ihm, im Fall der nahsichtig fotografierten Niobe, dicht vor Augen steht. Dennoch liegen die real geflossenen Tränen unerreichbar in der Vergangenheit. Festgehalten im Moment des Auslösens, entspricht die räumliche und zeitliche Distanz nicht zuletzt der poetischen Ferne, die Ovid schildert, indem er die versteinerte Niobe auf Berges Gipfel platziert.

Für den Aspekt der fotografischen Arretierung ist nicht nur die Entstehung des fotografischen Bildes auf einer lichtempfindlichen Trägerschicht mittels Belichtung ausschlaggebend, sondern die daran anschließende chemische Konservierung des Bildes. Die Belichtung ist ein chemischer Vorgang, der nicht zu einer dauerhaft haltbaren Abbildung führt, denn würde das Negativ weiterhin oder erneut dem Licht ausgesetzt, so würde auch der Prozess der Belichtung weitergeführt werden, bis das Bild schließlich vollkommen durch das Licht zerstört wird. Wesentlich für die Konservierung des Lichtabdrucks ist daher die Fixierung des belichteten Trägermaterials durch chemische Entwicklersubstanzen in der Dunkelkammer des Fotolabors. Sie erst stoppen den Prozess der Lichtempfindlichkeit und bringen ein dauerhaftes Abbild hervor, das Dubois als einen „petrifizierte(n) Schatten“ <sup>230</sup> bezeichnet. Die Frage, die sich dem aufmerksamen Betrachter der fotografischen Aufnahme der *Niobe* stellt, ist jedoch, ob die faktisch vorliegende Petrifizierung tatsächlich auch die optische Wahrnehmung der Tränen selbst betrifft, oder ob diese nicht, ganz wie in der mythologischen Erzählung Ovids, zugleich eine Durchdringung der petrifizierten und versiegelten Oberfläche implizieren können?

Die Fotografin soll Lady Campbell insbesondere deshalb für die Rolle der Niobe ausgewählt haben, weil diese besonders schöne und ausdrucksvolle Augen habe, <sup>231</sup> und so erklärt sich wohl auch die besondere Beachtung, die Madame Yevonde der diagonal ins Bild gesetzten Augenpartie und nicht zuletzt den Tränen, als dem einzigen natürlichen Attribut der Niobe, bei-

---

<sup>228</sup> Dubois 1998, S. 157.

<sup>229</sup> Ebd., S. 164.

<sup>230</sup> Ebd., S. 138.

<sup>231</sup> Vgl. Rogers 1998, S. 20.

misst. Sie verzichtet in der fotografischen Inszenierung ganz bewusst auf alle weiteren ablenkenden Faktoren und erklärt, es gebe daher auch keine Ausdifferenzierung des Hintergrunds, „no background and nothing symbolic“.<sup>232</sup> Um die für die Darstellung der Niobe wichtigen Tränen fließen zu lassen, greift die Fotografin auf Glyzerin zurück, ein oftmals bei Filmaufnahmen eingesetztes und zu Tränen reizendes Mittel. Auch wenn die Tränen dadurch reichlich fließen, bleibt das Ergebnis in fotografischer Hinsicht unbefriedigend, da die Tränen zu schnell die Wangen herabströmen. Offenbar wünscht die Fotografin, nicht nur die Spur der Tränen auf der Gesichtshaut zu sehen, sondern vor allem die perlförmigen Tränen selbst. Lady Campbell und Madame Yevonde versuchen gemeinsam, das bestmögliche Ergebnis für die Aufnahme zu erreichen und experimentieren mit einer weiteren Substanz: „We tried a little Vaseline with the glycerine and unfortunately this time it got into her eyes and caused such exquisite pain that Dolly wept real tears... when at last she looked up her eyes were bloodshot and her expression so miserable that I rushed the focus and was able to take a face expressive of the utmost sorrow and pain.“<sup>233</sup>

Der Ausdruck von äußerster Trauer und tiefstem Schmerz wird in der Aufnahme vor allem über die zusammengezogenen Augenbrauen vermittelt, die als so genannte Laokoonbraue bezeichnet wird. Als Ausdruck und „Mimik des sorgenvollen Schmerzes“,<sup>234</sup> wie Hedwig Kenner 1960 in ihrem Buch *Weinen und Lachen in der griechischen Kunst* feststellt, wird ihre Darstellung erstmalig im 5. Jahrhundert v. Chr. in der griechischen Kunst eingeführt. Als eindruckliches und zugleich namensgebendes Beispiel gilt das Gesicht des leidgeprüften Laokoon in der *Laokoongruppe* der Vatikanischen Museen zu Rom.<sup>235</sup> (Abb. 26) Sein schmerzverzerrtes Gesicht zeigt eine leichte Schrägstellung der Augen. Dies wird technisch durch die plastische Vertiefung der inneren Winkel und Verstärkungen der äußeren Lidfalten, dem so genannten skopasischen Lidwulst, erreicht. Die oberen Lidränder sind bogenförmig gewölbt und es befinden sich Furchen quer über der Stirn und sogar schräg über den Wangen.<sup>236</sup> Der Mund des Laokoon ist ebenfalls schmerzlich geöffnet, ganz ähnlich wie bei der fotografischen Darstellung der Niobe. Kenner bemerkt, dass das Mienenspiel des 5. Jahrhunderts nur die Ansätze einer wirklichen Trauermiene kennt. Die „Darstellung richtigen Weinens ist so wie in der Gestik auch im Mienenspiel außerordentlich selten und wird bloß durch Angabe von Tränen erreicht.“<sup>237</sup>

Im Unterschied zu der Darstellung des Laokoonkopfes wird in der Aufnahme der Niobe der sorgenvolle Schmerz im Ausdruck durch die geröteten Augenlider, die tränennassen Wimpern, vor allem aber durch die Angabe von überreichlich strömenden Tränen zusätzlich ergänzt. Doch was hier von der Fotografin rückblickend als „real tears“ beschrieben wird, ist nicht mit

<sup>232</sup> Ebd.

<sup>233</sup> Madame Yevonde 1940, S. 234.

<sup>234</sup> Kenner 1960, S. 43.

<sup>235</sup> Laokoon wird bereits im siebten Jahrhundert v. Chr. erstmals literarisch erwähnt, am bekanntesten ist jedoch seine spätere Erwähnung in der *Aeneis* Vergils in Zusammenhang mit dem Trojanischen Pferd. Siehe Vergil 1965, Buch II, Zeile 10ff.

<sup>236</sup> Vgl. ebd., S. 43.

<sup>237</sup> Kenner 1960, S. 43. Kenner führt aber leider keine Beispiele für diese These an.

den emotionalen Tränen, wie sie in der mythologischen Beschreibung für Niobe geltend gemacht werden, zu verwechseln. Es handelt sich im Gegensatz zu den emotionalen um rein reflektorische Tränen, die infolge der Reizung des Auges durch das Glyzerin und die Vaseline ausgelöst werden und die ihren Ursprung damit gerade nicht den menschlichen Affekten und Leidenschaften verdanken. Obschon beide Tränenarten gleichermaßen dem Gefühl eines Schmerzes entspringen, werden die Tränen der Porträtierten allein vom körperlichen Schmerzempfinden hervorgerufen, während die Mythengestalt Niobe ihre Tränen aufgrund der höchsten seelischen Not vergießt. In der Fotografie ist die emulsionsartige Mischung von Glyzerin, Vaseline und Tränenflüssigkeit deutlich anhand der weißlichen Eintrübung der Träne im linken äußeren Augenwinkel zu erkennen. Die tränennasse rechte Wange hingegen spiegelt wohl eher die Reflexion der äußeren Lichtquelle weißglänzend wider. Die zarte Färbung der Haut ist an dieser Stelle verschwunden, was bleibt, ist die Leere einer aufgelösten weißen Fläche. Es entsteht der unmittelbare Eindruck, die durchdringende Nässe tangiere die tatsächliche Oberfläche des Bildes. Die großflächig überschwemmte Haut der Wangenpartie wird mit den Tränen sozusagen hinweggespült. Gerade die seltsame Opazität der einzelnen Tränen am äußeren Ende der Wasserfläche suggeriert dem Betrachter, dort könnten sich, wie real geschehen, andere Substanzen in die normalerweise klare, durchsichtige Flüssigkeit den Tränen beigemischt haben. Gleich so, als ob die Tränen das Bild reinwaschen, bis auf den Grund des reinweißen Fotopapiers alle Farbschichten mit sich fortschwemmen, wobei sich in ihnen die Farbstoffe der Haut vermischen, bis die Tränen nicht mehr klar und durchscheinend sind, sondern selbst eingetrübt werden.

Diesen eigenartigen Tränen, die das Bild der Tränen als ein solches erst hervorbringen, wohnt in gleichem Maße der Verfall und die Zerstörung des Bildes inne, implizieren sie doch in ihrem Hinwegfließen sowohl das sich wörtlich in Tränen auflösende Subjekt als auch die sich auflösenden Farbschichten auf der medialen Oberfläche der Fotografie. In der optischen Überblendung zwischen den hinabfließenden Tränen und dem Hinwegfließen der Haut, verweist die Leerstelle auf der Wange der Niobe in metaphorischer Lesart auf das Zerfließen des Bildes und damit zurück auf das eigentliche Material der Fotografie, und zwar auf ihre Trägerschicht. Diese besteht aus reinweißem Papier, auf dessen Oberfläche die lichtempfindliche Schicht aufgebracht ist. Auf diese wird schließlich das Negativ projiziert, dann folgt die Belichtung, die chemische Fixierung und Trocknung. Obschon die Aufnahme also eine glatte und versiegelte Oberfläche aufweist, kann das Weiß des großflächigen Lichtreflexes im übertragenen Sinne dennoch als eine Leerstelle im Bild gelesen werden. Das Wasser der Tränen löst die fixierende Schicht des fotografischen Mediums auf und schwemmt das Bild mit sich fort, so, als ob die Haut von dem weißlichen Knochen bzw. die Farbschicht vom Fotopapier hinabtropfte, aufgelöst und zerschmolzen in einem opaken Gemisch, bestehend aus Tränen und fotochemischen Emulsionen.

Diese scheinbare Zersetzung der medialen Haut durch Tränen bedeutet auf der bildlichen Ebene die Freilegung des weißen Papiers als Trägermaterial. In der Übertragung auf den realen

Körper würde der Blick des Betrachters demnach bis auf die weiße Schädelsubstanz durchdringen. Auf der fotografischen Ebene operiert dieser Prozess zugleich als ein starkes visuelles Analogon auf die Verwandlung der Niobe in Stein. Denn diese Umwandlung des rosafarbenen fleischlichen Inkarnats kann in Bezug auf den Mythos Ovids zugleich als Hinweis auf den weißen Marmor der Statue gelesen werden. Und diese optische Verwandlung „vom Fleisch zum Stein“, <sup>238</sup> wie es Dubois in Bezug auf die Fotografie genannt hat, ist damit genau dort lokalisiert, wo die Träne fließt. Es ist genau die Stelle, an der sich im leblosen Bild ein einsamer Rest menschlichen Daseins bewahrt hat, die Träne.

In übertragenem Sinn artikuliert sich die Auflösung der Niobe als ein direkter Angriff auf das fotografische Material selbst, indem die Farb- und Hautschichten partiell aufgeweicht erscheinen und die Tränen das petrifizierende Bild metaphorisch zersetzen. Der Tränenfluss durchdringt die (Bild-) Haut und entkonturiert das Medium, obschon die Tränen durch dasselbe stillgestellt werden. Dass genau dort, wo die Träne fließt, in der assoziativen Überblendung der weiße Marmor aufscheint, macht die Metamorphose der Weinenden mehr als anschaulich: Niobe wandelt sich durch die fotografische Aufnahme vom „Fleisch zum Stein“ und weint, bezogen gerade auch auf das petrifizierende Medium der Fotografie, zum Steinerweichen.

Ovid evoziert in seiner Erzählung über das Schicksal der Niobe das Bild eines hoffnungslosen Schmerzes, der keinesfalls enden wird. Denn ein Schmerz, der zugleich mit dem Leben endet, wie bei ihrem Mann Amphion, bleibt Niobe versagt. Sie befindet sich in dem grausamen Zwischenstadium der Versteinerung: „In einem Paradoxon, einem statischen Kontinuum (Stein – Tränenfluß), befindet sie sich durch die Metamorphose, die weder als göttliche Gnade noch Strafe zu interpretieren ist, auf unabsehbare Zeit in einem Zustand zwischen Leben und Tod.“ <sup>239</sup> Sie wird nicht mehr in die soziale Gemeinschaft zurückkehren, bleibt isoliert („auf Berges Gipfel“) und vollkommen eingeschlossen in ihrem Schmerz („versteint das Geweide“): „Die Trauer selbst, mehr noch die Untröstlichkeit wird zur neuen Identität.“ <sup>240</sup> Niobe ist die „personifizierte Unstillbarkeit der Tränen“, <sup>241</sup> sie löst sich vollkommen auf in ihrer Trauer und ihre Tränen werden nie trocknen. Es gibt für Niobe kein Vergessen.

Denn nur dann, wenn die Tränen fließen und der Tränenstrom hernach auch langsam wieder versiegen kann, verebbt auch der Schmerz ein wenig und der innere Spannungszustand vermag sich zu lösen. Wenn die Gefühle in Unordnung sind, wird die Ordnung durch die reinwaschende Kraft der Tränen auf diese Weise wiederhergestellt und der aufgewühlte Körper kehrt zurück in den Zustand rationaler Ausgeglichenheit. Arthur Schopenhauer hat das Verhältnis von Träne und Schmerz als Ausfluss einer Reflexion konstruiert. Mehr noch als die allgemein anerkannte Annahme, Weinen habe eine derartige kathartische Wirkung, versteht er es als

---

<sup>238</sup> Dubois 1998, S. 164. Siehe das vollständige Zitat weiter oben in diesem Kapitel.

<sup>239</sup> Hollenburger-Rusch 2001, S. 104f.

<sup>240</sup> Ebd., S. 105.

<sup>241</sup> Ebd., S. 119.

eine „Wiederholung in der Reflexion“.<sup>242</sup> Auch Plessner spricht von einem „vermittelte(n) Charakter des Weinens“, davon, dass „zwischen Anlaß und Ausbruch ein auf die Person gerichteter, ein reflexiver Akt eingeschaltet sein muß“.<sup>243</sup> Der Schmerz, der sich in den Tränen äußert, ist Schopenhauer zufolge gewissermaßen das Nachwehen eines leiblichen Schmerzes, ein sekundärer, aber reflektierter Schmerz, der unter Umständen tiefer nachwirken könne als der primäre. Er sei aber auch eine Erlösung für den Verletzten, denn bekanntlich gebe es Verletzungen, die so gravierend sind, dass dieses reflektierte Ausagieren eines Schmerzes unmöglich werde. Für Niobe gibt es keine Erlösung, kein Versiegen der Tränen. Der „Exzeß des Affekts“,<sup>244</sup> dem Niobe vollkommen passiv unterworfen ist, und ihre „Unstillbarkeit der Tränen“ stellen „einen krassen Bruch mit den Anforderungen und Erwartungen der Gesellschaft dar und sind mithin problematisch und gefährlich“.<sup>245</sup>

Niobes Tränen strömen reichlich, aber da sie sowohl im Mythos als auch in der Fotografie permanent fließen, sie nie versiegen und auch nie trocknen, gibt es auch kein Vergessen. Davon spricht die Kunst. Ein kurzer Moment wird ihr zur Dauer und jegliche Bewegung stillgestellt. Jeder neuerliche Blick auf die Dichtung, das Bild, die Fotografie vergegenwärtigt den Schmerz und die Tränen. Es ist die unmittelbare Einfühlung in den leiblichen Schmerz und die leibliche Träne über die Wiederholung, die durch den Text und das Bild evoziert wird. In der Erinnerung an eigene, in der Vergangenheit durchlittene Schmerzen – in der Philosophie spräche man an dieser Stelle von dem Begriff Schmerz als einer „privaten Empfindung“ –,<sup>246</sup> gehen der Leser wie der Betrachter davon aus, dass die Verletzte empfindet, was man selbst empfand, als man unter Schmerzen gelitten hat. Dieser Reflexionsabstand gestaltet sich demnach als eine medial vermittelte Distanzerfahrung, als eine affektive Übersetzung, die eine innere wie äußere Projektion hervorruft. In ihr wiederum kann die Distanz durchaus aufgehoben und durchbrochen werden, wenn das eigene Selbst des Lesers oder Betrachters unmittelbar affiziert und berührt wird: Die Tränen sind nicht nur ein bewegtes, sondern ein durch und durch bewegendes Motiv. Sie können, wie Barthes es so eindringlich schildert, einen ganzen „Mythos des Schmerzes“<sup>247</sup> hervorbringen und durch ihr Verströmen beweisen, dass der Schmerz keine Illusion ist.

Dichtung wie Bild erzählen mit ihren Tränen, ihrem Schmerz eine Geschichte, sie erhalten im Moment ihrer Betrachtung einen Körper und einen Gesprächspartner und werden „vom Stein zum Fleisch“. Barthes kann nur dann mit dem Schmerz und seinen Tränen leben, wenn er sich, wenn er weint, ein emphatisches Gegenüber erschafft. Sobald sich aber das emphatische Gegenüber vom Weinenden wieder abwendet, der Leser das Buch der *Metamorphosen* schließt oder sich der bewegte Betrachter von Niobes Bildkörper abwendet, so „versteint ihr Geweide“. Und dennoch weinen sie.

---

<sup>242</sup> Schopenhauer 1986, S. 510ff. Ebenfalls in Spitz 1935, S. 5.

<sup>243</sup> Plessner 2003 (1941), S. 334.

<sup>244</sup> Hollenburger-Rusch 2001., S. 118.

<sup>245</sup> Ebd., S. 119.

<sup>246</sup> Vgl. Meyer 2008, S. 161f.

<sup>247</sup> Barthes 1986, S. 253. Vgl. Kapitel 6.1.

## 6.4 Applizierte Tränen

Beinahe zur selben Zeit entstanden wie die Aufnahme *Niobe* von Madame Yevonde, zeigt eine Studie zu der berühmten Schwarzweißfotografie *Les Larmes* von Man Ray mit dem Titel *Lydia* frontal das Gesicht und den entblößten Hals der gleichnamigen jungen Frau. (Abb. 27) Die Analyse der Studie *Lydia* steht als Bindeglied zwischen der fotografierten Niobe und der Aufnahme *Les Larmes* (Abb. 28) und soll zeigen, inwiefern die Wirkung der Tränen sich verändert, wenn von Aufnahme zu Aufnahme nur einige wenige Parameter, hauptsächlich die mehr und mehr reduzierte Auswahl des Bildausschnitts, durch die Hand des Fotografen verändert werden.

Vor einem beinahe schwarzen Hintergrund aufgenommen, von dem sich die dunklen Locken der Lydia kaum anhand der seidig strahlenden Glanzlichter abheben, konzentriert sich der Fokus des Fotografen vollkommen auf das Gesicht und den schlanken Hals. Der etwas schräg zum linken Bildrand geneigte Kopf ist leicht in den Nacken zurückgebogen und der nach oben gerichtete Blick wird durch den überdehnten Hals und die untersichtige Kameraperspektive unterstrichen. Die weit geöffneten Augen werden von einem dichten Kranz stark getuschter Wimpern eingerahmt. Zu einem feinen Strich zurechtgezupft, ziehen sich die schmalen Augenbrauen wie in der Aufnahme der *Niobe* zur Laokoonbraue zusammen, ohne jedoch über der Nasenwurzel eine Falte des Grams oder des Kammers auszubilden. Der geschminkte Mund ist kaum merklich geöffnet. Gläserne Perlen schimmern auf dem Antlitz der Frau, die tränengleich auf der Gesichtshaut appliziert sind. Unter dem linken Auge liegen in geringem Abstand je zwei Perlen unterhalb der inneren und äußeren Augenwinkel, unter dem rechten Auge bilden sie ein gedachtes Dreieck, wobei eine Perle am inneren Augenwinkel, eine am äußeren Augenwinkel und eine etwa in der Mitte beider Perlen, ein wenig weiter zuunterst, auf der Wange aufliegen. Eine letzte gläserne Perle befindet sich am rechten Mundwinkel.

Eine Analogie zu Tränen wird nicht allein über die Platzierung auf den Wangen und der Konzentration der Glasperlen um die Augen hergestellt, sondern vor allem durch Form, Größe und Materialität der Perlen. Sie sind rund und klar, durchscheinend und reflektieren das von außen einfallende Licht. Indem sie durch den Einfall des Lichtes im oberen Bereich stärker verschatten, während ihr unterer Bereich lichtweiß erstrahlt, weisen die Perlen eine deutliche visuelle Nähe zu den Augen auf, denn die dunkle Iris befindet sich ebenfalls am oberen Ende des hellweißen Augapfels. Jene Glasperlen, die direkt unterhalb der Augen aufliegen, zeigen eine deutliche Tränenreferenz, doch schließt die Platzierung der anderen Perlen auch andere Möglichkeiten ihrer Deutung mit ein. Während auf der rechten Gesichtshälfte beide Perlenformationen parallel verlaufen und dadurch, dass jeweils eine Perle weiter nach unten versetzt ist, eine zeitliche Abfolge und eine Fließrichtung, etwa die des Tränenflusses, implizieren, ist die

Anordnung auf der linken Gesichtshälfte freier gewählt und weniger streng systematisiert. Betrachtet man insgesamt die vollflächige Verteilung der Perlen über das ganze Gesicht, so stimmen deren ideell gedachte Verlaufsrichtungen weder genau mit der Haltung des Kopfes noch mit einer möglichen gemeinsamen Fließrichtung überein. So lassen die in dieser Weise platzierten Perlen auch an ästhetische Applikationen denken, die als Hautschmuck getragen werden. Katharina Sykora schlägt beispielsweise die so genannten „Mouches“ vor, die Schönheitspflasterchen, die sich im 17. und 18. Jahrhundert besonderer Beliebtheit erfreuten.<sup>248</sup>

In der bekannten Nahaufnahme der schönen Lydia mit dem bezeichnenden Titel *Les Larmes* tritt der schmückende Charakter der idealisierten Tränen noch stärker hervor. (Abb. 28) Der fotografische Ausschnitt ist hier so eng gewählt, dass die äußeren Begrenzungen des Gesichts vollständig außerhalb des Bildrahmens liegen und selbst der Mund nur durch die zarte Kontur eines kleinen Oberlippenfragments zu erkennen ist. Die Augenpartie ist noch stärker diagonal ins Bild gesetzt, der nach oben hin gerichtete Blick folgt dieser Richtung nach und somit schräg oben links aus dem Bild hinaus. Durch die leicht variierende Haltung des Kopfes werden die starken Verschattungen auf der linken Gesichtshälfte vermieden, die in der zuvor beschriebenen Studie *Man Rays* das vollständig erfasste Gesicht unruhig wirken ließen. Die auf diese Weise beruhigte Gesichtspartie ist im Ganzen klarer, die Gesichtszüge und die Hautoberfläche sind ebenmäßiger. Durch die Konzentration auf die wesentlichen Elemente, Tränen, Augen und Haut, wird die haptische Qualität der Perlen als vollkommen runde und glatte Körper deutlich hervorgehoben. Die Tränenperle im linken inneren Augenwinkel gibt in ihrem reflektischen Spiel von Licht und Schatten den Anschein eines direkten Spiegelbilds des Auges wieder. Die optische Analogie in der Oberflächenwirkung setzt Augen und Tränen ideell gleichermaßen in eins, ebenso wie Marvell beide in seinem Gedicht *Eyes and Tears* in metamorphotischer Weise ineinander übergehen lässt.<sup>249</sup>

Der fotografische Ausschnitt zeigt nur noch jene vier Perlen, die direkt unterhalb der Augenpartie lokalisiert sind, sowie eine weitere, die eng am linken Nasenflügel anliegt, so dass die Tränenanalogie hier nun zwingend wird, zumal da die gläsernen Perlen nun offenbar einer gemeinsamen Fließrichtung folgen. Die dunkle Verschmelzung von Pupille und Iris sowie der feuchte Schmelz der Augen arbeiten dieser Deutung ebenfalls zu.<sup>250</sup> In der Verdichtung der Nahaufnahme wird die schmückende Funktion der Glasperlen, die von Sykora mit einem ästhetischen Hautschmuck verglichen worden sind, noch stärker hervorgehoben. Zudem ergibt sich eine direkte formale Analogie zum Make-up, denn die stark getuschten dunklen Wimpern bilden an ihren äußersten Enden an beinahe jedem Wimpernhärchen eine kleine tropfenförmige Verdickung aus, die ihrerseits winzig kleinen schwarzen Perlen gleichen. Sowohl das Make-up als auch die gläsernen Perlen sind dem Gesicht künstlich hinzugefügte Elemente, welche die

---

<sup>248</sup> Sykora 2006, S. 175.

<sup>249</sup> Vgl. Kapitel 5.1.

<sup>250</sup> Sykora 2006, S. 175.



gegebene Natürlichkeit verdecken, um die natürliche Schönheit stärker hervorzuheben. Vor allem aber der idealisierte Tränenstrom verwandelt die Tränen in kostbare Schmuckstücke, das sorgfältig aufgetragene Make-up wird nicht durch zerfließende dunkle Mascara ruiniert, sondern die Wimpernperlen verzieren ebenso wie die gläsernen Perlen das ohnehin schon schöne Gesicht.

Die Tränen als einen Ausdruck von Schmuck und Schönheit zu verstehen, ist eine Idee, die bereits von Vergil und Ovid vertreten wird. Beide Autoren sprechen den Tränen ein ganz besonderes ästhetisches Vermögen zu. In seinem Versepos *Aeneis* wertet Vergil die Tränen als eindeutiges Zeichen der Schönheit, indem er sie als dekorative und schmückende Tränen, „lacrimae(que) decorae“, <sup>251</sup> beschreibt, die das Antlitz eines jungen Mannes verschönen. Ovid empfiehlt die Tränen in seiner *Liebeskunst (Ars Amatoria)* als ein Mittel der Verführung einem Jüngling an, der als Weinender für seine Geliebte weitaus anziehender wirken könne: „Tränen sind auch von Gewinn; Diamanten erweichst du durch Tränen. / Zeig’ ihr, wenn du es kannst, Wimpern und Wangen benetzt. / Aber wenn Tränen (sie kommen nicht stets im rechten Momente) / Fehlen, benetze die Hand, und mit der Hand das Gesicht.“<sup>252</sup>

Mit den auf die Gesichtshaut applizierten Glastränen setzt Man Ray ein ganz ähnliches ästhetisierendes und verführerisches Verständnis von Tränen, wie es Vergil und Ovid postulieren, in seiner fotografischen Inszenierung um. Denn gerade die künstlichen Tränen vermeiden jegliche Gefahr einer womöglich entstellenden Auflösung des Gesichts, wenn sich das Modell Lydia im Akt des „echten“ Weinens womöglich nicht mehr ausreichend kontrollieren ließe, sich ihr schmerzverzerrtes Gesicht hoffnungslos in Schleim, Tränen und schwärzlicher Mascara auflöste. Dass es sich um das ebenmäßige Gesicht einer schönen und jungen Frau handelt, deren sehnsüchtig nach oben blickende Augen von dichten schwarzen Wimpern gerahmt werden, deren Haut glatt und makellos ist, arbeitet der Vorstellung vom Begriff der Schönheit ebenfalls zu. Der Reiz der Aufnahme besteht zudem darin, dass dieses Gesicht dem Betrachter nicht alles zeigt, ihm aber vieles verspricht. Vor allem der hilflose Blick mit der weitgeöffneten Pupille zeigt eine unauflösbare Mischung aus Sehnsucht und Flehen, Gebet oder Anrufung, Verzückung oder gar Ekstase, die erotische Momente in die Fotografie einfließen lassen.

Während die Augen dem Betrachterblick preisgegeben sind, wird der Mund, ein weiteres Objekt der Begierde, der Körperteil, der sinnliches Begehren sowohl sprachlich auszudrücken als auch wortlos zu schenken vermag, gerade nicht gezeigt. In diesem Sinne übernehmen die Tränen als beredte Zeichen des Leibes die Funktion der Sprache, die durch den abwesenden Mund ausgeschaltet ist. Denn in den Tränen kommt zuallererst ein Versagen der Sprache zum Ausdruck, wenn die Affekte das Reden unmöglich machen, werden Tränen vergossen. Indem die Lippenkontur des Mundes allerdings am Bildrand zart aufscheint, ist er durchaus noch als Abwesender im Bild anwesend. Sykora bemerkt, dass die Fotografie zu einem schönen Anblick

---

<sup>251</sup> Vergil 1965, Buch V, Vers 343.

<sup>252</sup> Ovid 1964, Buch 1, Vers 659–662.

in einem doppelten Sinn gemacht wird, da „die erotische Träne den oder die Weinende zu einem schönen Objekt macht, zum anderen weil der Text oder das Bild diesen transitorischen Zustand festhält und dem Betrachter das schöne Objekt so permanent bereitstellt. In dieser Verschiebung wird das Bild der in Tränen aufgelösten Person daher ein doppelt schöner Anblick.“<sup>253</sup> In diesem Sinne ließen sich die gläsernen Perlen zunächst einmal nicht als Zeichen der Bedrohung und der Auflösung von Körpergrenzen lesen, denn sie perlen geradezu von der glatten Haut ab. Als sichtbare Applikationen stehen sie demnach gerade nicht für die Durchlässigkeit des Körpers und die Überschreitung der fragilen Randbereiche der Haut ein. Zudem werden sie durch das Medium Fotografie dauerhaft eingefroren. Auf diese Weise werde, so Sykora, die „rhetorische Dimension“ der Glasperlenträne betont, „indem sie die Differenz zwischen Körper und Träne visualisiert, diese zum Schmuckstück auf der Haut und nicht zur Botschafterin aus dem psychisch-physischen Körperinneren macht“.<sup>254</sup> Damit kühlen die Tränen in gewisser Weise ab: Die Perlenträne wird als ein gezielt einsetzbares und zugleich verschönerndes Zeichen vorgeführt, das die Blicke auf sich zieht und der manipulativen Verführung dient. Als ein schmückendes Element wie auch das Make-up verstanden, das wörtlich eine Aufmachung bezeichnet, „machen“ die applizierten Glasperlen das Gesicht Lydias zu einem schönen weinenden Antlitz. Im eigentlichen Sinne „macht“ Man Ray als Autor dieses Bild zu einem Bild der Tränen. Und damit macht der Künstler die schöne Lydia gleichfalls zu einem wehrlosen und schönen Objekt des Begehrens.

Die doppelte Hilflosigkeit der schönen Lydia und die Tatsache, dass der im Bild arretierte Tränenfluss keine Durchlässigkeit des Körpers oder die Auflösung desselben thematisiert, erlaubt es dem Betrachter, wie Sykora feststellt, der „Weinenden in einer realphysisch unmöglichen Weise nahe zu kommen, das heißt, ihre Gesichtszüge – markiert durch die Schmuckstücke der Perlen – visuell gleichsam abzutasten, ohne dass wir Gefahr laufen, uns im Körper unseres Gegenübers aufzulösen. Das gelingt Man Ray durch einen zweifachen Schritt, durch den er die ‚Träne‘ und ihre Trägerin als doppelt schönes Objekt der Anschauung inszeniert. Erstens wird durch den unfokussierten, flehenden Blick die Signatur der Auflösung unseres Gegenübers im Weinen zwar ins Bild gesetzt, zugleich wird die Auflösung jedoch gebannt, die Träne zerfließt nicht, sondern ist in ein schönes Schmuckstück der bereits gestillten *lacrimae[que] decorae* umgegossen.“<sup>255</sup> Die Gefahr des Auflösens mag in dieser Hinsicht auf den ersten Blick gebannt sein, doch liegt in den Glastränen eine durchaus explosive und bedrohliche Spannung, wie in Kapitel 7.1 ausführlich dargelegt werden wird.

Indem die artifiziellen Glastränen dem feuchten Schimmer in den Augen des schönen Modells gegenübergestellt werden, hebt Man Ray zusätzlich die Dichotomie von echten und falschen Tränen hervor, wie sie ebenfalls den verführerischen Tränen Ovids zu Eigen ist. Denn

---

<sup>253</sup> Sykora 2006, S. 170.

<sup>254</sup> Ebd., S. 175.

<sup>255</sup> Ebd., S. 176.

der feuchte Glanz in den Augen Lydias und die erweiterten Pupillen wirken so authentisch, dass sich demnach auch echte Tränen auf der Haut erwarten ließen. Durch diesen bildimmanenten Gegensatz tritt die Künstlichkeit der falschen Tränen auf der Haut nur umso stärker hervor. Die Erwartungshaltung des Betrachters wird durch den bewussten Verzicht auf die Authentizität des Gefühls und den realen Ausfluss der Leidenschaft nicht nur durchkreuzt, sondern auch als solche dem Betrachter selbst vor Augen geführt. Dass jedoch auch der Anschein trügt, der tränenumflorte Blick sei tatsächlich durch echte Tränen getrübt, macht Sykora mit einem Verweis auf den so genannten Belladonna-Effekt deutlich. Überwiegend zu Stummfilmzeiten für Großaufnahmen eingesetzt, wurde in die Augen der Schauspielerinnen eine Lösung aus dem Saft der schwarzen Tollkirsche (lat. *atropa belladonna*) getropft, der bewirkt, dass die Augen einen feuchten Schmelz erhalten und sich die Pupillen erweitern. Diese Pupillenerweiterung der Augen signalisiert, „dass sie nicht fokussieren und daher niemanden anblicken können. Das ist wiederum ein Effekt, der dem tränenumflorten Auge gleichkommt.“<sup>256</sup> Nicht nur die applizierten Tränen sind künstlich, sondern genau das, was im Bild vollkommen authentisch wirkt. Daraus weiter zu folgern, dass Man Rays Tränen eindeutig als falsch zu klassifizieren sind, wäre hier zu kurz gegriffen. Denn der Wahrhaftigkeitsanspruch von Tränen oder ihr Vermögen zu täuschen ist stets abhängig von ihrer Darstellung im bzw. als Bild. Und die Tränen überzeugen den Betrachter nur dann, wenn auch das Bild der Tränen überzeugt.<sup>257</sup> Ihre Künstlichkeit zeigt vielmehr, dass es sich im Bild um eine Darstellung und eine Form der Repräsentation von Tränen handelt.

Die Verschmelzung von Tränen und Perlen stellt auf der Repräsentationsebene zudem eine klare visuelle Verbindung zur Darstellungsweise von Tränen in der Malerei und der Bildhauerei her, denn mit seinen künstlichen Glasperlentränen rekurriert Man Ray auf deren tradierte Repräsentationsmodi. Die gemalten Tränen auf der Haut Mariens als Schmerzensmutter, als *Mater Dolorosa*, oder des Gottessohnes als Schmerzensmann, als *Imago Pietatis*, weisen, wie viele weitere Bildbeispiele der Leidensgeschichte Christi belegen können, genau jene optischen Qualitäten auf wie die von Man Ray fotografierten Glastränen. Von den narrativen Kontexten der Leidensgeschichte Christi, etwa bei der Kreuzigung und Kreuzabnahme, der *Pietà* (dt. Erbärmdebild) und der Beweinung Christi am Grab, weitgehend befreit, zeigt das zusammengehörige Diptychon der Mutter Gottes und des dornengekrönten Gottessohnes die Büsten beider vor einem leuchtenden Goldgrund. (Abb. 29 u. 30) Die Bilder sind jeweils allein auf das weinende Antlitz konzentriert. Beide zeigen denselben Ausdruck eines tiefen würdevollen und zugleich kontemplativen Leidens. Der sanfte Gesichtsausdruck mit den leicht gesenkten Lidern und der Gestus der gefalteten Hände spiegelt die ruhige und andachtsvolle Haltung wider. Der hohe Grad an malerischem Realismus lässt sich insbesondere anhand der vom vielen Weinen geröte-

---

<sup>256</sup> Ebd., S. 175.

<sup>257</sup> Vgl. Nochlin in Kapitel 5.1: Sie glaubt in den Aufnahmen Taylor-Woods ein Indiz dafür zu erkennen, dass der im Bild arretierte Schmerz zwar echt ist, aber nur so echt und überzeugend, wie ein gut gemachter Film überzeugt. Nochlin 2004, o.S.

ten Augen ablesen und den schimmernden, klaren Tränen auf der Gesichtshaut der Weinenden. Die stille Mimik allein ließe hier nicht zwingend an den Ausdruck des Weinens denken. Erst die Träne vervollständigt das Bild zu einem Bild des Weinens.

Die Brillanz der reichlich fließenden Tränen auf den Andachtsbildern lässt Moshe Barasch angesichts einer einzelnen Träne im Bildnis des Schmerzensmannes von Geertgen tot Sints an eine „large, pearl-like tear rolling down his cheek“<sup>258</sup> denken. Seine detaillierte Beschreibung dieser perlengleichen Träne auf der Wange Jesu Christi macht die Nähe zu kostbaren und teuren Preziosen deutlich: „subtle shadows to give it material substance, with reflections and a highlight to make it transparent and shiny. The pictorial language is actually the same as that used in the depiction of jewelry and glass.“<sup>259</sup> Die visuelle Analogie zwischen Tränen und durchsichtigem Glas oder edlen Perlen macht die Kostbarkeit jeder einzelnen Träne mehr als deutlich, jenes Tropfens einer heiligen Flüssigkeit, eines „drop of precious liquid“.<sup>260</sup> Sie ist ein heiliges, ein äußerst kostbares perlenartiges Gebilde, vollkommen rund und ebenmäßig geformt. Derart mit Lichtreflexen und sanften Schattierungen versehen, dass ihr sowohl eine materielle Substanz als auch eine zarte Transparenz und purer Glanz verliehen wird. Auch perlen diese gemalten Tränen, ebenso wie die applizierten Glastränen Man Rays, gleichsam von der glatten Haut ab. Dass dieser Aspekt der Vollkommenheit der Form und der haptischen Substanz auch im Bereich der Bildhauerei seine visuelle Entsprechung findet, zeigt unter anderem die barocke Büste der *Mater Dolorosa* von Pedro Roldán aus den Jahren 1670–75 im Bodemuseum Berlin. (Abb. 31) Die bemalte Büste aus Pappelholz zeigt das jugendlich glatte Antlitz Mariens mit dem gemäßigten Ausdruck eines würdevoll gefassten tiefen Schmerzes. Ihre Gesichtshaut ist makellos und blass, die Wangen sind vor innerer Erregung gerötet. Eine sanfte Andeutung der Laokoonbraue und der leicht geöffnete Mund sprechen von ihrer unermesslichen, stummen Trauer. Der Blick richtet sich flehentlich nach oben, doch neigt sich der von einem goldenen und einem darüber liegenden blauen Schleier gerahmte Kopf demutsvoll nach unten zur rechten Seite. In ihrem Gesichtsausdruck spiegelt sich das unendliche Leid der liebenden und schmerzreichen Mutter um den verlorenen Sohn in einer geradezu verblüffenden Ähnlichkeit mit der leidenden Niobe, die ebenfalls um ihre soeben verstorbenen Kinder trauert. (Abb. 25)

Um die Kostbarkeit der Tränen auf dem Antlitz Mariens hervorzuheben, hat der Bildhauer die Tränen nicht aus ein und demselben Stück Pappelholz wie die Büste geformt und wie diese möglichst realitätsnah bemalt, sondern es handelt sich um applizierte Tränen aus einem anderen, vollkommen durchscheinenden Material. Es sind tropfenförmige Tränen aus Glas, die Roldán der *Mater Dolorosa* auf ihre zarten Wangen gelegt hat. Ebenso hat er die Augen mit Glas überfangen, um den natürlichen Eindruck zu erwecken, dass auch die Augen einen feuch-

---

<sup>258</sup> Barasch 1991, S. 92f.

<sup>259</sup> Ebd.

<sup>260</sup> Ebd.

ten Schimmer zeigen. Zwischen den tränennassen Augen und den tropfenförmigen Glastränen zeigt zudem eine Glanzspur auf der hellen Haut den Verlauf der aus den Augen entströmenden Tränen an. Die Verwendung des Glases ist hier, ganz im Gegensatz zu Man Rays stilisierter Darstellung, dem künstlerischen Anspruch einer absoluten Realitätsnähe geschuldet. Denn abhängig vom Einfall des Lichts, etwa dem einer flackernden Kerze, oder von einer Bewegung des Betrachters vor der Büste, verändert sich auch die Reflexion des Lichts auf dem Glas. So entsteht der Eindruck, die hölzerne Statue vergieße tatsächlich, ähnlich wie die zu Stein erstarrte Niobe Ovids, endlose Tränen des Schmerzes. Die Tränen der *Mater Dolorosa* verfügen auf diese Weise über ein hohes Potenzial der Affizierung ihres Gegenübers und fordern unmittelbar zum Mitleiden auf, wie es im Römerbrief 12,14f. heißt: „Weint mit den Weinenden!“ Dieser sogenannte Compassio-Appell zeigt sich in besonderem Maße in Darstellungen der Leiden Christi und der Marienklage. Vor allem die auf das heilige Antlitz und die kostbaren Tränen konzentrierten Bildmotive Mariens als Schmerzensmutter und des Gottessohnes als Schmerzensmann sind als ein direkter Appell an das Mitleiden des gläubigen Betrachters gerichtet.

Die edle Träne („drop of precious liquid“) wird daher nicht nur in der Malerei über ihre technische Brillanz zu einer edlen Kostbarkeit wie Glas oder Juwelen stilisiert und damit unweigerlich zur Träne als Dekorum („lacrima(que) decorae“), sondern sie besteht, wie es die bemalte Büste Mariens zeigt, selbst aus dem schimmernden Material. Es verschönert das reizende Antlitz und erweckt den lebendigen Eindruck, die Statue schwitzte wirkliches Blut und vergösse echte Tränen. Es findet somit in den darstellenden Künsten eine Ästhetisierung der Tränen statt, die Heinz Gerd Weinand zufolge auf einer allgemeinen Veredelung der Tränen im Christentum basiert.<sup>261</sup> In der christlich-abendländischen Tradition ist das Weinen in den Werken der weltlichen Literatur des Mittelalters die am häufigsten vorkommende Gebärde, doch vor allem für das religiöse Leben zu jener Zeit sind die Tränen von herausragender Bedeutung. Das Weinen ist zwar zunächst eine bloß „natürliche Gegebenheit, ein Urphänomen des Menschenlebens, ein Ausdruck all seiner menschlichen Erbärmlichkeit“,<sup>262</sup> doch zugleich sind die Tränen das Signum einer zutiefst religiösen Haltung, „Zeichen einer frommen Schwermut, Ausdruck einer demütigen Haltung der Kreatur im Angesicht ihres Schöpfers“.<sup>263</sup> Sie gelten einerseits als Zeichen für die Kreatürlichkeit des Menschen und werden andererseits sehnsüchtig als wunderbare Tränengabe,<sup>264</sup> als „donum lacrimarum“, von Gott erfleht und als Tribut an ihn entrichtet. Im irdischen „vallis lacrimarum“, dem Tal der Tränen, ist die schmerzliche Sicht der Welt vorherrschend und der Schmerz wird zum Ausdruck eines Gott ebenbildlichen Lebens, da er dem Leben und Leiden Christi angemessenen ist.<sup>265</sup> Die Quelle dieser wahrhaftigen und aufrichtigen Tränen ist mittelalterlichen Vorstellungen zufolge das empfindsame Herz, während die Augen

---

<sup>261</sup> Weinand 1958, S. 143.

<sup>262</sup> Ebd.

<sup>263</sup> Ebd.

<sup>264</sup> Zur Gabe der Tränen siehe generell Benke 2002 und Nagy 2000.

<sup>265</sup> Stolz 1992, S. 22.

lediglich den Durchgang bilden. Fälschliches Weinen, das nur von den Augen kommt, gilt demnach als zutiefst verwerflich:<sup>266</sup> „Die Tränen waren der empfindsame Ausdruck der Offenbarung, primum signum einer leiblich einlösbaren Gotteszuwendung, Vokabular der tief bewegten Seele und damit das äußere Indiz für ein substanzielles Empfinden. Sie belegten und objektivierten die auf das Innerste, das ‚Herz‘ einwirkende Gnadentätigkeit Gottes.“<sup>267</sup>

Man Ray bedient sich in der Fotografie der Bildsprache religiöser Andachtsbilder und appliziert auf die Haut seines schönen Models, gleich einer kostbaren Madonnenstatue, schimmernde Perlen. Obwohl sein Vorgehen damit dem Handeln des barocken Bildhauers Roldán entspricht, können diese im Medium der Fotografie festgehaltenen Tränen keine natürlichen Lichtreflexe widerspiegeln wie die Büste Mariens. Der visuelle Eindruck entspricht damit weit mehr den Tränen in der Malerei. Die Auflösung in Tränen wird durch diese formale Abschwächung gewissermaßen partiell medial eingedämmt und die „Träne und ihre Trägerin als doppelt schönes Objekt der Anschauung inszeniert“.<sup>268</sup> Indem Man Ray zudem auf die verbindende Glanzspur zwischen Augen und Glasperlentränen verzichtet, bleibt der Vorgang des Fließens unausgesprochen und die ruhende Lage der Perlen wird zusätzlich betont. Vor allem aber kappt er damit die tradierte Verbindung zwischen Augen und Tränen, so dass der Bezug zu den Augen als Durchgangsort für die Tränen, die dem empfindsamen Herzen entströmen, vollkommen fehlt.

Die weiter oben festgestellte optische Analogie in der Oberflächenwirkung von Augen und Tränen, die beide metaphorisch in eins setzt, gerät damit ebenfalls zu einer rein ästhetisch motivierten Idealisierung, die allein der Konstruktion des Bildes bzw. der Darstellung von Schönheit geschuldet ist. Man Ray zitiert das künstlerische Formenvokabular alter Meister, überführt dieses in das moderne Medium der Fotografie und legt damit die Wirkweise des Bildlichen offen. Mit der Verwandlung der Träne von einem fließenden und flüchtigen Stoff zu einem kostbaren Schmuckstück auf der Haut, das der Verschönerung dient, indem es die Blicke auf sich zieht, rekurriert die Fotografie *Les Larmes* allein auf die verführerische und manipulative Wirkungskraft der Tränen. Die Fotografie erhebt nicht den Anspruch, Innerlichkeit darzustellen oder den Eindruck von Wahrhaftigkeit zu vermitteln. Es findet vielmehr eine bildliche Erotisierung von Tränen statt, die im Grunde genommen auf die antiken Vorbilder Vergil und Ovid zurückgeht und die in der Literatur und im Theater des 17. und 18. Jahrhunderts ihrem Höhepunkt zustrebt.<sup>269</sup> Der Kritiker Albert Thibaudet bezeichnet in seinem Artikel *Les Larmes de Racine* die Tränen von Racines Heldinnen Andromaque und Junie sogar als „pleurs aphrodisiaques“,<sup>270</sup> welche also das Vermögen besitzen, die sexuelle Lust anzuregen.

---

<sup>266</sup> Weinand 1958, S. 65.

<sup>267</sup> Imorde 2004, S. 64.

<sup>268</sup> Sykora 2006, S. 176. Siehe oben im Text das vollständige Zitat.

<sup>269</sup> Vgl. Roubine 1973, S. 57; Koschorke 2003, S. 94; Auerbach 2001, S. 373.

<sup>270</sup> Thibaudet 1932, S. 892f u. S. 896f, in: Bayne 1981, S. 16. Siehe auch Vincent-Buffault 1991.

Die weltlichen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts stilisieren Tom Lutz zufolge „die Nase, die ‚flüssige Ausbreitung‘, die sich verkrampfenden Muskeln, die Beförderung (...) die ejakulative Eigenschaft des Weinens“<sup>271</sup> bis hin zu einer vollkommenen sexuellen Natur des Weinens. Auch und vor allem das gemeinsame Weinen bilde auf diese Weise einen „höchst intimen Akt, der wie Sexualität den Austausch von Flüssigkeiten beinhaltet“<sup>272</sup> und gemeinsam weinen heißt hier gleichermaßen gemeinsam zerfließen.<sup>273</sup> Mit dem Niedergang der Epoche der Empfindsamkeit ist diese von ihr entwickelte Verhaltenskultur unmittelbar betroffen, und hier „vor allem das Weinen. Während Rührung zum Gattungsmerkmal der Trivialkunst degeneriert, herrscht in der Hochliteratur eine Tendenz zu wachsender Restriktion von Gefühls- und Schmerzäußerungen“.<sup>274</sup> Im Verlauf des 19. Jahrhunderts geht der sexualisierte Charakter der Tränen innerhalb der literarischen Gattung weitestgehend verloren. Im Deutschen Wörterbuch der Brüder Grimm finden wir zum Artikel *Weinen* den Eintrag: „Von Klopstock bis Jean Paul dauert die literarische Blütezeit des Weinens.“<sup>275</sup> Das Erscheinen von Tränen gilt fortan wieder als Beweis der Aufrichtigkeit, die ihrerseits von religiöser Wahrheit hergeleitet wird. So bedeutet, in ein weinendes Auge zu blicken, gemeinhin, eine Seele in ihrer unverfälschten Nacktheit zu erkennen.<sup>276</sup>

Man Rays Inszenierung der Glasperlenträne als ein modisches Schmuckstück auf der Haut der jungen Lydia führt die gängigen Vorstellungsmuster, welche die Wahrhaftigkeit der Tränen bzw. die Beweiskraft der Fotografie in Bezug auf die Authentizität betreffen, vor Augen. Die stilisierten Tränen konterkarieren und verdoppeln die dem fotografischen Medium innewohnende Diskursivität zwischen Beglaubigungsfunktion und Artifizialität über ihre bewusst als künstlich zur Schau gestellte Materialität. Der Künstler recurriert zum einen auf die medialen Bedingungen der Fotografie selbst und zum anderen auf die Rezeptionshaltung des Betrachters gegenüber dem Dargestellten. Letztere stützt sich ihrerseits auf die bereits gemachten Erfahrungen mit dem Sujet sowie auf die jeweiligen Konstruktionsweisen des Bildlichen und auf die Konditionierung des eigenen Sehens. Die Überführung der Träne in eine gläserne Formel, ein durch und durch modernes, ja technisiertes Zeichen in perfekter Brillanz, schafft eine kühle Distanz zum erhitzten Inneren, zum sentimentalen Ausfluss des überströmenden Herzens. Die applizierten Tränen machen das schöne Gesicht zudem zu einem Objekt des erotischen Begehrens, das durch den männlichen Autor erst als ein solches geschaffen wird und es dem Betrachter gestattet, sich dem Genuss der aphrodisierenden Träne, jenes „drop of precious liquid“, vermeintlich gefahrlos hinzugeben. Dass der ahnungslose Betrachter von den auf den Wangen klebenden Tränen von Man Ray regelrecht in eine Venusfalle gelockt wird, zeigt das Kapitel

---

<sup>271</sup> Lutz 2000, S. 35.

<sup>272</sup> Ebd., S. 37.

<sup>273</sup> Barthes 1986, S. 251.

<sup>274</sup> Koschorke 2003, S. 462.

<sup>275</sup> Grimm 1854–1960, Bd. 28, Sp. 878–902.

<sup>276</sup> Koschorke 2003 S. 97.

7.1, in welchem die Dichotomie zwischen Stillstand und Bewegung anhand der Fotografie *Les Larmes* untersucht wird.

## 6.5 Tränen als Symptom<sup>277</sup>

In der Fotografie *Les Larmes* werden die Tränen als gezielt einsetzbare und zugleich verschönernde Zeichen vorgeführt. Der Künstler verwandelt als Autor dieses Bildes das schöne Modell Lydia über die Applikation der Tränen einerseits in ein wehrloses und schönes Objekt des Begehrens, andererseits in eine kühl berechnende Verführerin, die es versteht, mit ihren Tränen ihr Gegenüber für sich zu gewinnen. Mit der Einschreibung von Tränen von außen hat sich Daniele Buetti, wie in Kapitel 5.2 an einigen Beispielen bereits dargelegt, ebenfalls intensiv auseinandergesetzt. Allerdings weist die Oberfläche der Fotografie *Les Larmes* keine äußere Verletzung auf, wie es etwa in Buettis Arbeit *Like tears from a star 3* der Fall ist. Die lichtdurchfluteten Perforationen sind hier ebenso frei der Bildhaut zugefügt worden wie die Glasperlentränen auf der Haut Lydias. Buetti verletzt jedoch die Bildhaut, durchdringt diese mit spitzen Werkzeugen und aus diesen Millionen von kleinsten medialen Wunden, aus dem Inneren des Korpus heraus, entstehen Tränen und verströmen sich in Licht. Die Tränen verwandeln sich in funkelnde Perlen, die sich schmückend über die Wunde legen und damit eine ästhetisierende Funktion erfüllen, wie die schmückenden Glastränen.

Bereits einige Jahre zuvor hat sich Buetti in der 1997 zum ersten Mal ausgestellten Serie *Looking for Love* intensiv mit dem Phänomen der äußeren Einschreibung und dem Medium der Fotografie als möglicher Projektionsfläche für Gefühle auf eindringliche Weise auseinander gesetzt. So zeigen sich in der fotografischen Aufnahme einer schönen jungen Frau auf der ansonsten makellosen Haut bläuliche striemenartige Deformationen direkt unterhalb der dezent geschminkten Augen. (Abb. 32) In schmalen parallelen Bahnen mit unregelmäßiger Kontur zieht sich deren Spur vom Ansatz der unteren Augenlider über die Wangen bis hinunter zu den vollen Lippen des leicht geöffneten Mundes. Das sanft und gleichmäßig einfallende Licht, die annähernd monochrome Tonigkeit der gesamten fotografischen Nahaufnahme und der entspannte Blick der schönen Frau erwecken den Anschein von harmonischer Ausgeglichenheit. Dieser Eindruck wird durch die narbenartigen Entstellungen der mittleren Gesichtspartie empfindlich gestört und es ergibt sich eine unauflösbare Irritation: Woher rührt diese merkwürdige Vernarbung und Verfärbung der Haut, die an die Spur fließender Tränen oder zerlaufener Mascara erinnert und die zugleich die zarte Gesichtshaut subkutan aufwölbt? Bei genauer Betrachtung des Porträts zeigt es sich, dass die Entstellung dem Gesicht nachträglich zugefügt worden sein muss. Die einzelnen bläulichen Striemen zeigen gestische Zeichenbewegungen mit dem Duktus einer flüchtigen, beiläufigen Kritzelei. Aus schleifenartig ineinander verschlungenen

---

<sup>277</sup> Siehe Spiekermann 2006.



Binnenkreisen bestehend, erwecken die ornamentalen Linien den Eindruck, es handelte sich jeweils um die simplifizierte Darstellung von aneinander gereihten Perlen einer Kette. Diese Einschreibung befindet sich jedoch weder auf der Oberfläche der Gesichtshaut noch auf der Oberfläche der Fotografie selbst. Sie liegt auf den ersten Blick unterhalb der obersten Hautschichten und drückt von innen heraus, aus dem Körper gegen die ihn umgebende äußere Hülle der Haut und wölbt diese nach außen vor. Der räumliche und reliefartige Effekt, „der durch den zeichnerischen Schattenwurf noch verstärkt wird“, <sup>278</sup> lässt viel eher daran denken, dass das Motiv möglicherweise von hinten gegen die mediale Haut des Fotopapiers durchgedrückt wird. Doch im Streiflicht zeigt sich, dass auch die Oberfläche der Fotografie vollkommen glatt und makellos ist. Es zeigen sich keine deutlichen Spuren einer äußeren Bearbeitung.

Als Ausgangsmaterial für die Arbeit mit dem bezeichnenden Titel *Tränen* (1996 / 2001) dient eine Hochglanzseite aus einem Modemagazin. Buetti hat sie rückseitig mit einem Stift bearbeitet und die geschwulstartigen Ornamente dort eingeschrieben. Durch den offenbar starken physischen Druck des Zeichengeräts treten die Linien auf der Vorderseite des dünnen Papiers plastisch hervor und prägen sich dort als wulstige Vernarbungen aus. Auch die dunkle Farbe der Tinte, vermutlich eines Kugelschreibers, schimmert durch die zarte Papierseite hindurch. Um die Bearbeitungsspuren zu verwischen, wird die so behandelte Bildvorlage anschließend abfotografiert und somit wieder mit einer glatten Oberfläche versehen und hermetisch versiegelt. Die Arbeit *Tränen* und weitere, zuvor in Zeitschriften veröffentlichte Fotografien glamouröser Werbeschönheiten, die entweder mit Ornamenten, Mustern, Kritzeleien oder namhaften Firmenlogos versehen sind, werden von Buetti gemeinsam in der komplexen und raumfüllenden Installation *Looking for Love* präsentiert, dicht an dicht mit Klebestreifen auf die kahlen Wandflächen geheftet. In dieser unüberschaubaren Bilderflut können die *Tränen* als bearbeitete Vorlage, als Fotografie oder als Offsetdruck durchaus mehrfach und in variierenden Größen und Zuschnitten zwischen anderen stigmatisierten Schönheiten aus der glamourösen Mode- und Werbewelt aufblitzen. (Abb. 33) Dass Buetti nicht der erste ist, der die schönen Models als Projektionsfläche für seine Bildideen nutzt und ihren Gesichtern eine neue und durchaus affizierende Botschaft aufprägt, ergibt sich allein schon aus der Tatsache, dass sie den Werbekampagnen großer Marken und Couturiers entliehen und durch berühmte Fotografen bereits perfekt in Szene gesetzt worden sind. So wirbt das entsprechende Model der jeweiligen Werbebotschaft gemäß mit seinem Gesicht bereits um die Gefühle der Betrachter, noch bevor Buetti ihnen etwa Tränen verleiht. Die symbiotische Verbindung zwischen dem werbenden Gesicht und dem zu bewerbenden Produkt reflektiert Buetti auf sehr prägnante Weise und setzt das Ideal einer einprägsamen Werbebotschaft in der Installation *Looking for Love* geradezu buchstäblich in Szene. Denn dort, wo eine einsame Träne über die Wange rinnen könnte, trägt ein Model das

---

<sup>278</sup> Doswald 2003, S. 27.

dynamische Signet der Sportfirma Nike, den so genannten Swoosh. (Abb. 33, oberste Reihe, rechts außen)

Die Verortung des Symbols auf der Wange und die kontemplative Haltung der jungen Frau legen den Gedanken an eine fließende Träne, insbesondere aufgrund der Form des Swoosh, durchaus nahe. Entgegen der sportlichen Attitüde des Labels unterstützt die Träne allerdings vielmehr die in sich gekehrte Haltung des ganz in Schwarz gekleideten Models, das sich halt- oder schuttsuchend an eine blassblaue Mauer lehnt. Sie hält den Kopf mit dem rot-blonden Nackenzopf gesenkt und richtet ihren Blick still nach unten. Der starke Schattenwurf unterhalb des Zeichens unterstützt, wie bereits in der Arbeit *Tränen*, auch hier den reliefartigen Eindruck, und es ist, als drängte der Swoosh aus den tiefer liegenden unteren Hautschichten gegen die Wangenpartie nach außen. Obwohl mit dem Körper also mutmaßlich aufs Engste verbunden, wird die ursprüngliche Werbebotschaft durch Buettis Inszenierung ins Gegenteil verkehrt. In ihrer Kleidung, Haltung und Mimik steht die junge Frau dem Image der Marke als dynamisch und sportlich in dieser provokanten Neuinterpretation deutlich entgegen. Es ergibt sich eine unmittelbare Spannung aus der gleichzeitigen symbiotischen Verschmelzung von Körper und Ware, sichtbar auf der Haut, und der daraus resultierenden widersprüchlichen Werbebotschaft von Sportlichkeit und trauriger Versenkung. Buetti prägt dem Model, und damit gewissermaßen auch dem Werbesymbol, eine vollkommen neue Botschaft auf. Ein weiteres Model zeigt auf seiner Haut, ebenfalls einer Träne gleich, das Kürzel der Modefirma Chanel. (Abb. 34) Die ineinander verschlungenen halbkreisförmigen Initialen der Firmengründerin Coco Chanel befinden sich unmittelbar unterhalb des rechten Auges. Das schräg ins Bild gesetzte Gesicht der jungen Frau ist nahsichtig bis an die Ränder des fotografischen Ausschnitts gerückt. Ihr Haar ist beinahe ebenso schwarz wie der gesamte Bildhintergrund, von dem sich die schwarze Kleidung nicht im Geringsten abhebt. Das schmale Gesicht wird von vollkommener Dunkelheit gerahmt. Mit der rechten Hand stützt sie den zum linken Bildrand geneigten Kopf ab, die Finger greifen in die losen Strähnen ihres dunkelbraunen Haars. Der Blick aus den intensiv blauen Augen richtet sich in die Ferne, ohne den Betrachter zu adressieren. Aufgrund seiner Haltung und Gestik erinnert das Model an die kontemplative Erscheinung des weinenden, von Taylor-Wood fotografierten Schauspielers Kris Kristofferson (Abb. 1). Die undurchdringliche Schwärze ihrer Umgebung und ihr in sich gekehrtes Gesicht evozieren ein Bild von Trauer und Melancholie, in welches sich die perlformige Signatur Channels so fugenlos wie eine echte Träne einpasst.

Sowohl der Swoosh der Firma Nike als auch die verschlungenen Initialen Coco Channels unterscheiden sich in einem wesentlichen Punkt von der Art der Einschreibung in die anfangs erwähnte Arbeit *Tränen*. Sie sind kein beiläufiges Gekritzeln mehr, sondern sie stellen jeweils ein bekanntes Logo dar, das wiederum einen gewissen Lifestyle repräsentiert. Als Ausdruck eines Marken- und Modebewusstseins wird dieses Zeichen gerne auf Kleidung und Accessoires getragen, vor allem aber als Statussymbol vorgezeigt. Eine entstellende Skarifizierung, wie sie die

zahlreichen stigmatisierten Models bei Buetti aufweisen, wird dagegen gemeinhin schamhaft im Verborgenen gehalten. Das vermeintlich Hässliche widerspricht (bislang) dem Glamour und der äußeren Perfektion der Modewelt sowie dem allgemeinen ästhetischen Schönheitsempfinden der westlichen Welt.<sup>279</sup> In unserer Kultur werden, ebenso wie die Narben, auch die Tränen zu- meist verborgen, es wird schamhaft geweint. Auch die Tränen gehören damit selbstredend nicht in die gängige Modefotografie. Die bewusste Körperkontrolle ginge schließlich im Weinen vollkommen verloren, das Gesicht ließe sich in seinem Ausdruck nicht mehr ausreichend steuern und zudem ließen die Tränen, zumindest bei den Frauen, das sorgsam aufgetragene Make-up zerfließen. Wofür und wie könnte ein leidendes Gesicht schon werben?

In den drei von Buetti überzeichneten Arbeiten *Tränen*, *Nike* und *Chanel* ist der Ausdruck in den Gesichtern allerdings nicht von einem Ausdruck des Leids oder des Schmerzes geprägt. Keine Furchen über den glatten Stirnen, keine zusammengezo- gene Laokoonbraue als Kennzeichen sorgenvollen Leids, kein einziger zum Seufzer oder Schrei geöffneter Mund. Insbesondere in den beiden letztgenannten Arbeiten wirkt die Einschreibung in die stillen Gesichter daher nicht allein wie eine entstellende narbenähnliche Geschwulst, sondern zugleich wie ein bewusst zur Schau getragenes Accessoire. Es handelt sich nicht mehr um ein zufällig gekritzelter Mal, sondern um ein kleines, aber bedeutendes Zeichen, das ein ganzes Modeimperium zu repräsentieren vermag. Es wirkt wie ein unter die Haut implantiertes Schmuckstück oder ein Branding, welches tief in die Haut eingebrannt den Körper mit dem modischen Label dauerhaft verschmelzen lässt. In den Arbeiten *Nike* und *Chanel* wird die Haut als modifizierbare Hülle und als Schauplatz kultureller Einschreibung damit von Buetti zusätzlich überformt von dem komplexen Verhältnis von Marke und medialem Symbol, Sehnsucht und Ware.<sup>280</sup>

Die Stigmatisierung oszilliert demnach zwischen einer entstellenden Skarifikation und einem modischen Hautschmuck, einer Tätowierung, einem Branding oder einem unter die Haut gehenden Implantat vergleichbar. Wenn sich die entstellende Warze dem Betrachter wie eine delikate Brosche darbiete, bemerkt Jean-Christophe Blaser zu diesen Arbeiten von Buetti, so könne das Hässliche damit ebenso gut wieder ins Schöne übergehen.<sup>281</sup> Genauso, wie die Tätowierung der Matrosen und die Piercings der Punks heute von einem Bankangestellten getragen werden können, könnten die Deformationen der Haut, so Blaser weiter, bald vom Status ekliger Krankheiten in den gefälliger Ornamente übergehen und zur Mode werden.<sup>282</sup> Nichts würde es verbieten, genau dies zu denken, denn Buetti selbst spiele mit dieser Vorstellung, da er die Geschwüre gerade nicht auf beliebige Körper zeichnet, sondern auf die makellose Haut schöner

---

<sup>279</sup> In anderen Kulturkreisen erfüllen Vernarbungen traditionell die Funktion, die Schönheit zu erhöhen. Man denke nur an die Serie von Fotografien junger Frauen in Dahomey, dem heutigen Benin, die Irving Penn unter dem Titel *A Quest for Beauty in Dahomey* im Jahr 1967 in der Modezeitschrift *Vogue* veröffentlichte. Siehe Penn 1967.

<sup>280</sup> In der Serie *Looking for Love* existieren mehrere Arbeiten, die Schriftzüge von großen Couturiers wie Armani, Versace, Prada oder Gaultier tragen. Bereits in der 1995 / 1996 entstandene Serie *Good fellows II* zeigt Buetti Schriftzüge namhafter Firmen wie Goodyear, Panasonic, Apple oder Yamaha auf nahsichtig fotografierten Hautpartien, vorwiegend von Männern. Siehe Doswald 2003, S. 106ff.

<sup>281</sup> Vgl. Blaser 1997, S. 79f.

<sup>282</sup> Ebd.

Models, die große Couturiers zur Schaustellung ausgesucht haben. Sie zeigen keine Scham, das auszustellen, was sonst lieber schamhaft bedeckt wird.<sup>283</sup> Die perfekte Inszenierung der unerreichbaren idealen Schönheit, wie sie in der Glamourwelt der Mode- und Werbeindustrie zur Schau gestellt wird, wird von Buetti durch die äußere Einschreibung radikal unterlaufen. Jedoch, nach eigener Aussage des Künstlers, nicht mit der Intention, das Schöne zu zerstören oder die Repräsentationen, für die jene ausgewählten Models entstehen. Es geht ihm vielmehr um die Schönen selbst: „Ich wollte sie menschlich machen und auf eine Ebene herunterholen, die mit dem Leben zu tun hat – so wie die Kirche früher ihre Heiligen animiert hat: Deren Bilder fangen manchmal an zu bluten, zu weinen und sogar zu sprechen. Sie sind verletzlich und deshalb uns Sterblichen näher.“<sup>284</sup> Gianni Jetzer bezeichnet Buettis Arbeiten daher auch als „Votivbilder des Schönheitskults“, deren „Hochglanz durch ein melancholisches Moment relativiert“<sup>285</sup> wird. Dieser melancholische Moment erfährt in den genannten drei Arbeiten eine visuelle Steigerung, da die körperliche Versehrtheit zugleich mit dem Zeichen einer seelischen Verletzung, nämlich der Träne, überblendet wird und die Vernarbung, ganz besonders gut in der Arbeit *Tränen* erkennbar, sichtbar mit der Spur der Tränen identisch ist.

Das Erscheinen von Tränen auf der Oberfläche der Gesichtshaut bedeutet gemeinhin eine nach außen sichtbare Entäußerung innerer Bewegtheit. Das Verhältnis zwischen innen und außen ist allerdings stets ambivalent, denn zum einen spiegelt sich im Ausdruck des Weinens die Sehnsucht nach einem Rückzug von der Außenwelt und die Konzentration auf das Selbst im Sinne einer Verinnerlichung wider. Zum anderen besitzen die Tränen einen ausgeprägt appellativen Charakter, indem sie ihr Gegenüber direkt adressieren und eine emotional aufgeladene Botschaft aussenden. Diese Dialektik wird auch in den vermeintlichen Tränen des schönen Models in der Arbeit *Tränen* deutlich spürbar. Ihre Tränen scheinen einerseits auf der Haut zu fließen, bleiben aber zugleich unterhalb der Haut den Blicken Anderer verborgen. Ihr Aufwallen lässt die Haut vielmehr von innen aufquellen. Das Innere drückt sich auf dem Gesicht aus und wird im Bild ausgestellt, doch materialisiert es sich paradoxerweise unterhalb der obersten Hautschichten. Es handelt sich offenbar um ein subkutanen Phänomen und der optische Effekt der Stigmatisierung scheint daher zunächst das Innere des Körpers zu betreffen. Dennoch ist es das Ergebnis eines rein äußerlichen Eingriffs. Es ist die Einschreibung eines Anderen, des Künstlers, die jene enigmatische Verflechtung hervorbringt, zwischen einem von innen nach außen an die Oberfläche drängenden Symptom und dessen Entstehung als einem von außen gesetzten Zeichen, das seinerseits in die Tiefe einzuwirken vermag.

Dieser äußere Eindruck weist erstaunliche Parallelen zu dem Erscheinungsbild des so genannten Klischee-Symptoms auf. Hierbei handelt es sich um ein epidermales Phänomen, das im Rahmen der Hysteriestudien im 19. Jahrhundert unter der Bezeichnung Dermographismus un-

---

<sup>283</sup> Ebd.

<sup>284</sup> Buetti in: Mack 2003, S. 42.

<sup>285</sup> Jetzer 1999, S. 256.

tersucht wird.<sup>286</sup> Auf die Haut der Erkrankten können durch die Berührung mit einem stumpfen Gegenstand beliebige Schriftzeichen geschrieben werden, wobei die kontaktierten Körperpartien eine lang anhaltende Hautirritation, die Nesselsucht (lat. urtikaria), ausbilden. Die Schrift auf der Haut ist eine rote oder weiße Farbveränderung, die „aus der ‚Tiefe‘ (dem vasomotorischen System der Erweiterung und Verengung der subkutanen Blutgefäße) an die ‚Oberfläche‘ kommt (die epidermale Färbung der Spur) und von der Oberfläche her ‚relief‘-artig hervortritt“.<sup>287</sup> Unter Berücksichtigung des Medienwechsels, der zwischen der Bearbeitung der dünnen Papierhaut durch den Künstler und der empfindlichen Körperhülle<sup>288</sup> durch den behandelnden Arzt vorliegt, wird in beiden Fällen die Haut von außen, von einem Anderen, stigmatographiert. So wie die Epidermis der Hysterikerin auf den oberflächlichen Kontakt reagiert und sich die Veränderung aus der Tiefe vollzieht, ist auch die Papierschicht durch die Aufwölbung des Materials einer strukturellen Wandlung unterworfen. Doch hier kommt zusätzlich ein raumgenerierendes Moment hinzu. Das Blatt ist zunächst vollkommen flach und zweidimensional, es besitzt keine reale Tiefe. Erst der plastische Abdruck des Zeichens auf der Rückseite generiert eine weitere Dimension, bringt den Raum und den Körper des Blattes in der Umkehrung als Relief hervor. Die Veränderung geschieht auch hier in der Tiefe, das heißt unter oder vielmehr hinter der eigentlichen Oberfläche, sie ist ihr allerdings nicht vorgängig, denn die Einschreibung der graphischen Zeichen fällt mit der Genese der räumlichen Tiefe zusammen. Im Unterschied zum Dermographismus ist der Ort der Zeichensetzung in den Arbeiten Buettis nicht die Oberfläche, sondern die dem Betrachter normalerweise verborgene Rückseite. Im Sinne einer Positiv-Negativ-Umkehrung weisen die Zeichen genau dort eine räumliche Leerstelle auf, an der sie auf der Vorderseite raumplastisch hervortreten.

Es handelt sich jedoch nicht um eine einfache Umwendung und Spiegelung als vielmehr um eine Durchdringung der Ebenen, eine Verflechtung von Vorder- und Rückseite. So schimmert durch die dünne Papierhaut nicht etwa die Spur der subkutanen Blutgefäße, sondern die blassbläuliche Tinte aus Buettis Kugelschreiber, „die sich wie ein atmosphärischer Schatten ausbreitet, sie taucht nie wirklich auf, ist immer in einem Übergangszustand. Das heißt, sie ist nie an die Oberfläche gebunden; sie ist tatsächlich keine Eigenschaft der Oberfläche. Sondern die Eigenschaft einer Durchquerung von Oberflächen.“<sup>289</sup> In Buettis Arbeitsweise zeigt sich ein Wechselspiel zwischen Oberflächen- und Tiefenwirkung. Gerade so, wie im dermatographischen Zustand das Blut die Schichten des Körpers durchquert und die Sichtbarwerdung des Symptoms bewirkt, ist es hier metonymisch die Tinte, wobei beide Flüssigkeiten zum einen von der realen

---

<sup>286</sup> Um 1890 hat sich der Begriff „Dermographie“ oder „Dermographismus“ als gängiger Term für das Phänomen gebildet, für das es zuvor zahlreiche unterschiedliche Bezeichnungen gegeben hat. Siehe Didi-Huberman 2000, S. 289.

<sup>287</sup> Ebd., S. 292.

<sup>288</sup> Die Empfindlichkeit bezieht sich hier auf den hervorgerufenen Schrifteffekt und die Klischierfähigkeit der Haut. Tatsächlich gilt die Anästhesie der gesamten Hautoberfläche, der Verlust des Gefühls für die Haut, im 19. Jhd. als wesentliches Charakteristikum der hysterischen Symptomatik. Vgl. ebd., S. 288.

<sup>289</sup> Didi-Huberman über ein Gemälde Christian Bonnefois aus der Gruppe *Babel IV* (1982–1983), in: Ders. 2001, S. 120.

Haut und zum anderen von der Papierhaut überfangen werden. Sowohl das Phänomen des Dermographismus als auch der Effekt des Bildes entstehen durch den physischen Druck von außen, der sich allerdings als ein von innen nach außen drängendes Symptom an der Oberfläche manifestiert. Der optische Eindruck der Verfärbung, die aus der Tiefe an die Oberfläche tritt, und vor allem des Reliefartigen bestimmen gleichermaßen beide Erscheinungsformen. Im klinischen Diskurs der Hysterieforschung fließt die Vorstellung des Reliefs in den ebenfalls für den Dermographismus verwendeten Terminus des Klischee-Symptoms ein, der auf den Präge- oder Reliefdruck im Bereich der Drucktechnik zurückweist. In dieser Begriffswahl zeigt sich bereits eine ideelle Verbindung zwischen der Papier- und der Körperhaut. Die Hautschrift wird tatsächlich als ein Akt der Gravur verstanden, bei dem allerdings, im Gegensatz zum Papier, „die Oberfläche unablässig zu ihrer Jungfräulichkeit, zu ihrer Fähigkeit, erneut klischiert zu werden, zurückkehrt“.<sup>290</sup> Denn die Hautirritation bildet sich nach einem längeren Zeitraum wieder vollkommen zurück. Die Hysterikerin wird aufgrund dieser Fähigkeit auch als „autographische Frau“ oder „Klischee-Frau“<sup>291</sup> bezeichnet. Ihre Symptomatik erfährt zudem eine Ästhetisierung, indem „ein Schönheitskriterium (venustà) plötzlich in das der Krankheit übergeht und das die für das ‚Klischieren‘ empfindlichste hysterische Haut eben die feinste, blasseste, glatteste Haut ist“.<sup>292</sup> Das Kriterium der Schönheit steht in der Serie *Looking for Love* von Buetti deutlich im Vordergrund, schließlich entscheidet er sich nicht nur für die makellose Haut eines schönen Models, sondern zugleich für die qualitativ hochwertige Papierhaut einer farbigen Hochglanzseite, die er für seinen Akt der Gravur auswählt.

Der Ursprung der Ästhetisierung der hysterischen Symptomatik liegt in der Verbreitung zahlreicher Fotografien und Reproduktionen aus der Pariser Anstalt Salpêtrière, in der ungefähr 4000 unheilbare oder psychisch kranke Frauen eingeschlossen waren.<sup>293</sup> Der Psychiater Jean-Martin Charcot untersucht dort ab 1865<sup>294</sup> verstärkt die krampfartige Körpersprache hysterischer Zustände, die durch den Fotografen Paul Régnard dokumentiert wurden. Die Hysterie wird von beiden erstmals mit Hilfe des fotografischen Mediums umfassend in Szene gesetzt, um gleichzeitig die Fotografie als Beweis für die Existenz dieser Krankheit zu verwenden. Didi-Huberman macht auf die theatralische Inszenierung der Aufnahmen aufmerksam und spricht daher nicht unkritisch von der eigentlichen (fotografischen) *Erfindung der Hysterie*.<sup>295</sup> Die zunehmend starke Verbreitung dieser Aufnahmen machte ein Verfahren zur Reproduktion notwendig, das explizit für den zweiten Teil des dreibändigen Sammelwerks der *Iconographie photographique de la Salpêtrière*<sup>296</sup> von Régnard eingefordert und angewendet wird: „Die

---

<sup>290</sup> Didi-Huberman 2000, S. 293f.

<sup>291</sup> Ebd., S. 288f.

<sup>292</sup> Ebd., S. 290.

<sup>293</sup> Didi-Huberman 1997, S. 8f.

<sup>294</sup> Siehe Cagigas 2005, S. 39.

<sup>295</sup> Siehe Didi-Huberman 1997. Von Charcot ist folgende Aussage überliefert, die in Widerspruch zur theatralischen Inszenierung vieler Aufnahmen steht: „But in fact all I am is a photographer. I describe what I see.“ Charcot in: Goetz 1987, S. 107.

<sup>296</sup> Siehe Bourneville 1876–1880.

*Photolithographie*, die wir heute anwenden, besteht aus einem einfachen Umdruck des Clichés, das wir in der Dunkelkammer hergestellt haben, auf einem Stein. (...) Bei diesem Verfahren erhält man sämtliche Garantien der Wahrhaftigkeit, die der Photographie eigen sind, und zugleich alle Vorteile des Tintendrucks.<sup>297</sup> Insbesondere die Surrealisten Louis Aragon und André Breton sind von den reproduzierten Fotografien begeistert und veröffentlichen einen euphorischen Text zur Feier des fünfzigjährigen Jubiläums der Hysterie.<sup>298</sup> Sie bebildern ihren Text mit mehreren Reproduktionen der fotografierten Ekstasen von Augustine, einer Insassin der Salpêtrière, die bei den Surrealisten große Bewunderung hervorruft.<sup>299</sup> Explizit im Medium ausgestellt und oftmals theatralisch inszeniert, wird der hysterische Körper der jungen Frau in seinen ekstatischen Verrenkungen zu einem faszinierenden Objekt des männlichen Begehrens.

Der Moment der medialen Inszenierung sowie der unabdingbaren Makellosigkeit der Haut trifft auch auf das von Buetti ausgewählte Model in *Tränen* zu. Aber das vorliegende Material der Bearbeitung ist bereits in Szene gesetzt. Es ist nicht mehr jungfräulich, es ist kein unbeschriebenes Blatt, handelt es sich doch um eine bereits bedruckte Papierseite in hoher Auflage. Das verwendete Porträt basiert im Grunde genommen auf demselben Druckverfahren, einer Verbesserung der auf einem Klischee beruhenden „photolithographischen“ Technik, die bereits von Regnard für die Reproduktionen aus der Salpêtrière angewendet worden ist. Die Züge des schönen Models werden demnach vor der massenhaften Reproduktion in die Oberfläche des Bildträgers klischiert, geritzt und geätzt. Die junge Frau ist im übertragenen Sinne bereits eine „Klischee-Frau“, noch bevor Buetti erstmalig Hand an sie legt und sie stigmatographiert. Ihre eigentliche Bildwerdung verdankt sie dem Medium der Fotografie, der empfindlichen Filmoberfläche, in die sich das Licht dauerhaft einschreibt, ein ganz ähnlicher Zauber wie die Entstehung der Hautschrift. Doch, wie bereits im Zusammenhang mit der Performance *Rhythm 0* erläutert wurde, entsteht das fotografische Bild durch die Berührung oder Einwirkung des Lichts im Sinne eines Kontakts über eine gewisse Entfernung („action à distance“<sup>300</sup>). Indem Buetti seinen manuellen Einschreibeprozess, der die Distanz durch die tatsächliche Berührung überwindet, mit dem nochmaligen Fotografieren der von ihm veränderten Bildvorlage beschließt, zeichnet sich das Symptom nun zum zweiten Mal, jetzt durch die Berührung mit dem einfallenden Licht, auf die empfindliche Trägerschicht des Negativs ein.<sup>301</sup> Erst durch die anschließende Entwicklung in der Dunkelkammer, durch die Umkehrung des Negativs zum Positiv, verwandeln sich die eingetragenen Markierungen wieder in ein offenbar reales Symptom. Gleichzeitig legt sich

---

<sup>297</sup> Vorwort von D.-M. Bourneville, in: Ebd., Bd. II Paris 1878, S. I–II. In deutscher Übersetzung abgedruckt in: Didi-Huberman 1997, S. 316f.

<sup>298</sup> Aragon 1928, S. 20.

<sup>299</sup> „For Surrealists on the other hand, the face was the *terrain vague* of convulsive beauty and the enigmatic frissons of the nervous system. They dislodged quotidian photographs from their intended contexts and recontextualized them in periodicals such as *La Révolution surréaliste*, *Minotaure*, and *Documents* (...). Real medical issues of hysteria were not the point for the Surrealists, of course.“ Ghost 1999, S. 210.

<sup>300</sup> Diekmann 2003, S. 168. Siehe Kapitel 6.2.

<sup>301</sup> Buetti wendet bei aktuellen Arbeiten auch digitale Verfahren zur Bildherstellung an, für die drei hier genannten Arbeiten ist dies der Autorin nicht bekannt.

so eine weitere Schicht über das veränderte Hautbild, die Tinte und die Tränen: die alles versiegelnde Bildhaut.

Der subkutane Eingriff, der sowohl die Haut des Bildkörpers affiziert als auch die Papierhaut tatsächlich deformiert und transformiert, ist der Versuch des Autors, sich gewaltsam in den Körper einzuschreiben. Dies trifft auch auf den Dermographismus zu, dessen wundersame Erscheinung nicht nur im Sichtbarwerden der Berührung besteht, sondern vor allem im „Sichtbarwerden des Diskurses’ des Anderen, seiner Schrift, seiner Signatur“.<sup>302</sup> Doch Buetti signiert die Bildhaut nicht etwa mit seinem Namen, wie es beispielsweise Piero Manzoni 1961 im Fall der *Living Sculpture* auf der Haut einer jungen Frau getan hat, um aus ihrem Körper dezidiert sein Werk zu machen und sie in den Status eines Kunstobjekts zu überführen. Vielmehr wird die wehrlose Bildhaut des schönen Models von Buetti einer Transformation unterworfen, um sie von der Künstlichkeit der perfekten Scheinwelt zu befreien und in eine bessere, weil menschlichere Lage zu versetzen. Er möchte die zu Kunstobjekten verfremdeten Models der Hochglanzmagazine wieder „menschlich machen und auf eine Ebene herunterholen, die mit dem Leben zu tun hat“, nicht, wie Manzoni, die Menschen aus dem Alltagsleben entführen und durch seine Signatur auf den Sockel der Kunst erheben.

Durch das von Buetti eingeschriebene Stigma wird das Model einerseits gewöhnlicher, denn die distanzschaffende Idealisierung wird deutlich abgeschwächt. Andererseits wird es jedoch auch zu etwas ganz Besonderem, denn durch die Einschreibung hebt sich das Model plötzlich von den Millionen von identischen Reproduktionen seines perfekten Selbst ab. Es unterscheidet sich durch den Makel. Insbesondere die Tränen heben den Subjektstatus der schönen Frau zusätzlich hervor, da sie die Verletzlichkeit und den Aspekt der Menschlichkeit am deutlichsten zeigen, denn weder Tiere noch unbelebte Gegenstände können schließlich weinen. Die makellose Haut wird zur Projektionsfläche des Begehrens, die Unerreichbare zu berühren und der Fühllosen ein Gefühl zurückzugeben, ihrem verführerischen doch kühlen Gesicht eine zart fließende Träne zu entlocken. Indem Buetti die Tränen jedoch zusätzlich mit einem medialen Emblem, wie in den Arbeiten *Nike* und *Chanel*, überblendet, zeigt sich eine weitere Metaebene in der Serie *Looking for Love*. In diesem medienreflexiven Vorgehen wird noch einmal prononciert, was sich zuvor schon aus dem Vergleich zwischen dem Klischee-Symptom und dem Einschreibeverfahren Buettis ergeben hat, nämlich dass die Haut, und in diesem Fall auch die Träne, den Sinn eines Anderen empfängt und wiedergibt. Als authentisches Zeichen des Körpers, Symbol für die Empfindsamkeit und Empfindungsfähigkeit, für das Verströmen des innersten und eigensten Gefühls, wird die Träne und mit ihr der Mythos der Innerlichkeit als Prägung und Einprägung von außen enttarnt. Gerade auf der (Bild-)Haut wird die Verflechtung des Innen mit dem Außen besonders deutlich, wie Karl-Josef Pazzini bemerkt: „An und auf der Haut und durch sie hindurch in beide Richtungen findet ein Grenzgeschehen statt. Sie ist Projektionsflä-

---

<sup>302</sup> Didi-Huberman 2000, S. 298.



che, eröffnet einen dahinter liegenden Projektionsraum. Sie hält zusammen durch diese Vorgänge und dient sowohl der Präsentation nach außen als auch als Einschreibungsfläche.<sup>303</sup>

Im Innern des leblosen Bildkörpers tobt dem Anschein nach ein applizierter Chemismus des Leibes und wogen importierte Gefühle. Ihrer etymologischen Bedeutung nach ist die Emotion eine Bewegung des Gemüts, die sich im Inneren vollzieht und nach außen hin Ausdruck verleiht. Diese Passage durch den Körper wird bei Buetti im bewegten Aufwallen der Tränen formal gesehen nachvollzogen, indem das Kolorit der Tinte aus der Tiefe aufsteigt, sein Schatten die Schichten des vermeintlichen Körpers durchquert und die (Papier-)Haut aufwölbt. Die Überblendung der inneren Bewegtheit mit dem Markensymbol verdeutlicht, dass die Träne der Erreichung eines durch und durch kommerziellen Zwecks dienen soll, denn sie kann ihr Gegenüber manipulieren und ebenso gut lügen. Jetzer spricht daher auch von einem „emotionalen Branding“ mit nachhaltiger Wirkung: „Zur einen Hälfte entliehen, zur anderen inszeniert, werben die Boards um das, was man gemeinhin als Gefühle bezeichnet.“<sup>304</sup> Die oben gestellte Frage, wofür und wie ein in Tränen zerfließendes Gesicht werben könne, lässt sich demnach wie folgt beantworten: Die Tränen werben als strategisch eingesetztes Mittel nun ausdrücklich mit Gefühlen um Gefühle. Und so steht die ungeheure Bilderflut der Schönen und Verführerischen, von Buetti verwandelt in ein trauriges Panoptikum dermatographischer Erkrankungen, epidermaler Deformationen, geschwulstartiger Vernarbungen und subkutan fließender Tränen nicht von ungefähr unter dem sehnsuchtsvollen Titel *Looking for Love*.

## 6.6 Blutige Tränen

Buetti vollzieht seine Einschreibepaxis der Pseudoskarifikationen wie in der Serie *Looking for Love* und der zahlreichen durchdringenden Perforationen wie in den Leuchtkasten-Installationen stets auf oder unter der medialen Haut der Bilder. Er verändert die Bildkörper dauerhaft, macht sie menschlich und animiert sie, „zu bluten, zu weinen und sogar zu sprechen“.<sup>305</sup> Doch zeigen die Vernarbungen und die Tränen die Verletzlichkeit lediglich vermittelt im Bild. Wie verhält es sich aber mit einem realen Körper, wenn die Zeichen nicht mehr nur appliziert und in die fühllose Bildhaut eingeritzt werden, sondern tief in die empfindliche Körperhülle einschneiden? Wenn der Betrachter direkt mit dem unmittelbarsten Inneren eines pulsierenden Leibes konfrontiert wird?

Wenn Gina Pane während ihrer Performances den eigenen Körper mit scharfen Klingen verletzt und ihn gewaltsam öffnet, so zeigt sich die Wunde und das hervorquellende Blut unvermittelt und deutlich. Zwar lässt sich eine einmalige und dazu unfreiwillige Auflösung in Tränen, wie sie für die Aktion *Rhythm 0* von Abramović belegt ist, für Panes Arbeiten nicht

---

<sup>303</sup> Pazzini 2001, S. 158.

<sup>304</sup> Jetzer 1999, S. 256.

<sup>305</sup> Buetti in: Mack 2003, S. 42.

nachweisen, ebenso wenig ein deutlicher Rekurs auf das Weinen oder die Tränen selbst. Doch zeigt die Performance *Psyche*, die 1974, in demselben Jahr wie *Rhythm 0*, in der Galerie Stadler in Paris stattfindet,<sup>306</sup> ohne dass Tränen hier überhaupt sichtbar werden, eine Nähe zwischen den aus den Wunden austretenden Blutstropfen und den abwesenden Tränen.

Zu Beginn dieser Aktion blickt Pane in einen Spiegel und zeichnet auf ihm Auge, Nase und Mund ihres Gesichts nach. Barbara Engelbach verweist darauf, dass die Augen sehr sorgfältig und detailreich dargestellt werden, Mund und Nase hingegen nur andeutungsweise.<sup>307</sup> Durch diese Einschreibung der markanten Gesichtspartien mit einem Lippenstift dupliziert sie ihr Äußeres auf der glatten Oberfläche des Spiegels und verdeckt es zugleich partiell. Daraufhin entnimmt sie einem weißen Tuch eine Rasierklinge und schneidet, während sie ihr Gesicht im Spiegel aufmerksam betrachtet, je einen halbkreisförmigen Schnitt in die zarte Haut unterhalb ihrer Augenbrauen. (Abb. 35) Danach hebt sie ihren Kopf, so dass das Publikum sie betrachten kann. Durch wiederholtes Öffnen und Schließen der Augen erreicht sie, dass die Blutstropfen wie Tränen hervorquellen, über ihre geschlossenen Augenlider fließen und über die Wangen hinab auf ihr Spiegelbild tropfen. Eine farbige Fotocollage belegt, wie das Blut tränengleich über die Wangen hinabfließt. (Abb. 36) Über den Erscheinungsort der Augen wird auf diese Weise eine ideelle Verbindung zwischen Blut und Tränen geschaffen, da die zarten Rinnsale unmittelbar an blutige Tränen bzw. an das Phänomen des so genannten Blutweinens erinnern. Es steht bis heute in aktuellem Bezug zu Wundermeldungen über weinende Marienstatuen,<sup>308</sup> ist jedoch als Steigerung der Krisis vor allem aus der weltlichen Literatur des Mittelalters, etwa dem Nibelungenlied aus dem 13. Jahrhundert, bekannt. Ist das Weinen besonders stark und intensiv, so können die Augen unter Umständen Blut verströmen.<sup>309</sup> Die affektive Wirkung der Verletzung wird in der Aktion *Psyche* über die assoziative Überblendung von Blut und Tränen demnach gesteigert, da die blutigen Tränen der Künstlerin unmissverständlich ein intensiveres Weinen oder einen heftigeren Schmerz symbolisieren, als es gemeinhin beim Vergießen von Tränen der Fall ist. Diese zweifach intensivierte Wirkung der Aktion, zum einen durch den aktiven Vollzug der Verletzung an einem realen Körper und zum anderen durch das Motiv des Blutweinens, muss notgedrungen an Intensität verlieren, sobald sich ein illusionäres Bild, etwa das flüchtige Spiegelbild oder die Fotografie, mit ihrem Abstand von Zeit und Raum, dazwischenschaltet.

Sowohl die Fotografie als auch der Spiegel sind illusionäre Bilder, die im mimetischen Verfahren ein Bild abbilden, das auf die Realpräsenz eines Körpers verweist. Im Spiegel ist jedoch im Gegensatz zur Fotografie die momentane Anwesenheit vor dem Spiegel unabdingbar

---

<sup>306</sup> Engelbach schreibt fälschlicherweise, sie hätte im Stichting de Apple in Amsterdam stattgefunden. Vgl. dies. 1997, S. 186.

<sup>307</sup> Ebd., S. 186.

<sup>308</sup> Wunderseite 2011, o.S. [Online]

<sup>309</sup> Weinand 1958, S. 118.

mit dem Spiegelbild, im Sinne einer „Live-Übertragung“,<sup>310</sup> verbunden. Denn während die Fotografie ohne die Anwesenheit der fotografierten Person auf diese verweist, bleibt der Spiegel ohne die Person leer. Hans-Georg Gadamer hat in seinem Hauptwerk *Wahrheit und Methode* eine notwendige Unterscheidung zwischen Bild und Abbild getroffen: „Denn im Spiegelbild erscheint das Seiende selbst im Bilde, so dass ich es selbst im Spiegelbild habe. Das Abbild dagegen will immer nur im Hinblick auf das mit ihm Gemeinte gesehen sein. (...) Das ist auch der Grund, warum der Spiegel das Bild und nicht das Abbild zurückwirft. Es ist das Bild dessen, der sich im Spiegel darstellt und unabtrennbar von dessen Gegenwart.“<sup>311</sup> Die Zeichnung mit dem Lippenstift, die Pane über ihr Spiegelbild legt, wirkt daher wie ein Analogon auf die Live-Performance in Bezug auf das konservierende Medium der Fotografie: Die „Live-Übertragung“ im Spiegel endet, wenn die Künstlerin sich abwendet und die Aktion beendet, doch das artifizielle Bild der Zeichnung überdauert, ist ein Abbild ihrer selbst, während der Spiegel in der Folge leer bleibt. Die Fotografie des Spiegels fixiert das flüchtige Spiegelbild und die Einschreibung auf seiner Oberfläche auf Dauer und beglaubigt so den Moment der Handlung. In der fotografischen Aufnahme des Blicks der Künstlerin in den Spiegel wird somit eine Qualität der Darstellung erreicht, der es gelingt, die medial bedingte Distanz zum Geschehen sichtbar zu machen und gleichzeitig die Grenzen der fixierenden Darstellung neu auszuleuchten.

In Panes Aktion *Psyche* werden ebenfalls durch die Verletzung des Körpers dessen Grenzen bewusst gemacht und in einem neuen Spannungsfeld dargestellt. Indem die Grenzen des Körpers bzw. der Haut überschritten werden, werden ebenso die Grenzen zwischen zwei verschiedenartigen Körperflüssigkeiten, in diesem Fall also Blut und Wasser, übertreten. Die Fotografin Françoise Masson, die jene Aufnahmen in ihrer insgesamt zehnjährigen Zusammenarbeit mit Pane angefertigt hat, beschreibt rückblickend, dass die Künstlerin genau diesen Effekt für das einzelne fotografische Bild erzielen wollte. Sie gab ihr die Anweisung, vor dem Auslösen der Kamera genau hinzusehen und abzuwarten: „If the blood flows like tears, that will be the image.“<sup>312</sup> Dieses Einzelbild, aus dem Kontext der Aktion herausgelöst, kann die gesamte Performance selbstverständlich nicht repräsentieren und mag sogar zu einer Fehlinterpretation führen. Im Bewusstsein dieser Tatsache soll in dieser Arbeit jener Teilaspekt der Performance, in welchem die blutigen Tränen hervorquellen, dennoch genauer untersucht werden, insbesondere im Hinblick auf das statische Einzelbild. Denn Pane war sich der Wirkung der entstandenen Fotografien durchaus bewusst und instruierte Masson vor den Aktionen stets genau, um die Live-Performance so effektiv wie möglich in Stills zu übersetzen.<sup>313</sup> Zudem publizierte Pane elaborierte Fotomontagen ihrer Performances, so genannte „constats“ (dt. Beobachtungen), als eine Art destillierten Beweis des Geschehenen. Pane bestätigt generell die äußerst enge Zusammenarbeit mit ihrer Fotografin während der Performances und betont die große Bedeutung,

---

<sup>310</sup> Kacunko 2010, S. 13.

<sup>311</sup> Siehe Gadamer 1985, S. 142–145.

<sup>312</sup> Maude-Roxby 2004, S. 4.

<sup>313</sup> Siehe Ebd., S. 6.

welche die Aufnahmen für die Rezeption ihrer Arbeiten einnehmen: „So the photographer is not an external factor, he is positioned inside the action space with me, just a few centimeters away. There were times when he obstructed the view! This related directly to the theoretical and conceptual reading of the work. I did nothing to deceive them; the audience understood very clearly that they would have this photographic reading afterwards.“<sup>314</sup>

Ebenso wie Abramović ist sich Pane der Bedeutung und Wirkung des fotografischen Mediums für die Rezeption ihrer Performances bewusst. Die fotografische Dokumentation nimmt einen solch hohen Stellenwert ein, dass Kathy O'Dell sogar zu dem Schluss kommt: „Pane's performance work was virtually equivalent to its representations.“<sup>315</sup> Die Künstlerin hingegen unterscheidet hier genauer, denn das Medium der Dokumentation kann nicht mit der Performance kongruent sein. Die Fotografie „can never express the same thing (as a performance), that is impossible. The same is true when a book is written...“<sup>316</sup> Pane fügt hinzu, dass die Fotografie hinsichtlich des Verlaufs einer Aktion eine durchaus konzeptuelle Funktion erfüllt, dem Ende vorausgreift und zugleich über dieses als eine Art dauerhafte Erinnerung ausstrahlt: „In my case photography is introduced even before the action begins, as a sort of *means to an end*. It has what we might call a conceptual function. It *creates* the work the audience will be seeing afterwards.“<sup>317</sup> Die komplexe Aktion *Psyche* besteht insgesamt aus mehreren verschiedenen Szenen, in denen sich gewaltsame, spielerische aber auch lustvolle Momente gegenseitig ablösen. Pane spielt in einer Sequenz beispielsweise mit zwei Tennisbällen sowie einigen Federn. In einer anderen Szene öffnet die Künstlerin ihre weiße Hemdbluse und zeigt ihre Brust, die sie zärtlich liebkost und küsst. „Nach dieser Konzentration auf sich selbst folgt eine Szene“, so beschreibt Engelbach den weiteren Verlauf, „in der sie sich mit verbundenen Augen mit verschiedenen Gesten des Anbietens und Empfangens an das Publikum wendet“.<sup>318</sup> Engelbach erscheint sie nun wie eine Geblendete, denn das Blut der Augenverletzung sickert durch den weißen Stoff hindurch und zwei dunkle Male werden auf der Oberfläche des schützenden und verhüllenden Verbandes sichtbar. Die letzte Handlung der Aktion zeigt schließlich, wie Pane, an einen metallischen Rahmen angelehnt, ihren Körper ein weiteres Mal verletzt, indem sie die Haut um ihren entblößten Nabel herum mit vier geradlinigen Schnitten kreuzförmig aufschneidet.

In Kapitel 6.1 wurde bereits die Beziehung von Tast- und Sehsinn zueinander als auch der Zusammenhang zwischen der zärtlichen und gewalttätigen Berührung der Haut und dem medialen Durchströmtsein dargelegt. Der Kontakt der Haut mit einem anderen Gegenstand dient dazu, nach den exakten Grenzen des eigenen Körpers zu suchen und sich dieser Grenzen zu verschern. In diesem Versuch der Selbstvergewisserung und Abgrenzung vermischen sich an der

---

<sup>314</sup> Gina Pane, paraphrasiert von Graevenitz 1976, S. 52. Ebenfalls zitiert in O'Dell 1998, S. 28. Vermutlich aufgrund eines Übersetzungsfehlers wird Françoise Masson bei beiden Autorinnen zu einem (männlichen) Fotografen.

<sup>315</sup> O'Dell 1998, S. 28.

<sup>316</sup> Gina Pane, paraphrasiert von Graevenitz 1976, S. 52. Ebenfalls zitiert in O'Dell 1998, S. 28.

<sup>317</sup> Ebd.

<sup>318</sup> Engelbach 1997, S. 186.

Schnittstelle der Haut die Grenzen zwischen innen und außen, wie Michel Serres anschaulich beschreibt, denn „in ihr, durch sie und mit ihr berühren die Welt und mein Körper einander, das Empfindende und das Empfundene; sie definiert deren gemeinsame Grenze. Kontingenz meint nichts anderes als gemeinsame Berührung: Welt und Körper schneiden, streicheln einander darin (...), ich vermische mich mit der Welt, wie sie sich mit mir vermischt.“<sup>319</sup> Die paradoxe Konstellation, dass die körperliche Berührung mit einem Gegenstand gleichermaßen der Abgrenzung gegen wie der Vermischung mit der Welt dient, wird in der Zufügung einer physischen Verletzung, etwa eines Schnittes oder Einstichs in die Haut unmittelbar veranschaulicht durch das Blut, das bei einem Schnitt die verletzte Grenze der empfindlichen Körperhülle überschreitet und nach außen quillt. In künstlerischen Performances wie Panes Aktion *Psyche* wird die Verletzung der Haut als ein bewusstes Mittel zur Entgrenzung des Körpers eingesetzt und als Vermischung desselben mit der äußeren Welt verstanden, denn „gerade in den Schnittstellen und Brüchen steckt das Interesse der Performer. Die Künstler vermischen ihre Körper mit der Objektwelt beziehungsweise objektivieren ihren Körper bewusst, um die Grenze, die von der Haut repräsentiert wird, zu dehnen oder gar zu sprengen. Sie nutzen ihren Körper, der diesen Bruch bereits in sich vereint (...)“<sup>320</sup>

Die unmittelbar oder zeitlich verzögert eintretende körperliche Reaktion auf die Verletzung ist der Schmerz, genauer gesagt, das leibliche Empfinden oder der mimische wie gestische Ausdruck des Schmerzes. Während der Ausdruck jedoch, wenn möglich, willentlich von Pane zurückgehalten und unterdrückt werden kann und soll, ist die Wunde auf ihrer Haut als deutliches Zeichen der Verletzung und des Schmerzes visuell gegenwärtig. Auch hier ist zwischen dem Ausdruck (Schmerz / Schrei) und dem Zeichen (Wunde / Blut) eine formale Unterscheidung zu treffen, so wie Barthes eine Differenzierung zwischen dem Weinen als Ausdruck und den Tränen als Zeichen vorschlägt. Wie bereits zuvor erwähnt, lässt sich mit den Tränen (Zeichen) beweisen, dass der Schmerz keine Illusion ist. Sowohl im Fall der Verletzung als auch im Prozess des Weinens sind der tiefe Einschnitt und das Blut bzw. die Träne die Zeichen, während das Äußern von Schmerzen bzw. das Weinen jeweils als entsprechender Ausdruck des mit ihm korrespondierenden Zeichens zu verstehen ist. Die offene Wunde und das fließende Blut bezeugen, dass der Schmerz real ist. Diese Trennung zwischen Ausdruck und Zeichen ist für Panes Aktion *Psyche* von ausschlaggebender Bedeutung, da sie den schmerzlichen Ausdruck im Gesicht oder den möglichen Aufschrei dem Betrachter vollkommen verweigert, während ihm das Zeichen der Wunde respektive das hervorquellende Blut als sichtbares Zeichen unvermittelt und schockartig vorgeführt wird.

Die erste Selbstverletzung während des komplexen Aktionsverlaufes ist der zuvor bereits erwähnte Einschnitt in die Haut unterhalb der rechten Augenbraue. Die Fotografie, welche diesen ersten Schnitt belegt, zeigt das Gesicht der Künstlerin nicht direkt, sondern indirekt über

---

<sup>319</sup> Serres 1993, S. 103. Vgl. auch das Zitat von Didi-Huberman in Kapitel 6.1.

<sup>320</sup> Meyer 2008, S. 87.

den Blick in den Spiegel. Über die Kameraposition wird es dem Betrachter ermöglicht, eine ganz ähnliche Position vor dem Spiegel einzunehmen wie Pane, so dass er, fast genau wie sie selbst, die Spiegelung ihres Gesichts erblickt. Der Spiegel zeigt die rechte Gesichtshälfte Panes, die von der hellen Spiegelkante schräg zum rechten Bildrand hin beschnitten wird. Während Mund und Nase nur zur Hälfte sichtbar sind, ist ihr rechtes Auge, das in den Spiegel schaut, wie um sich der Präzision des Schnittes zu versichern, vollkommen zu sehen. Allerdings wird sowohl das geöffnete Auge als auch das Gesicht von der linken Hand je zur Hälfte verschattet. Die Hand befindet sich ganz dicht vor ihrem Auge, denn zwischen der Gesichtshaut und den Fingern liegt nur der geringe Abstand der dünnen Rasierklinge. Die Künstlerin hat die Klinge, kurz bevor die Aufnahme entstand, am inneren Brauenbogen angesetzt und den schmalen Schnitt wenige Millimeter unter dem Bogen bis nahezu zum äußeren Ende der Braue fortgeführt. Dort, wo sie den Einschnitt begonnen hat, quillt das dunkle Blut bereits viel stärker hervor, als im weiteren Verlauf der dünnen Schnittspur, ohne jedoch über die zarte Lidhaut zu fließen. Das Spiel von Licht und Schatten auf ihrer Hand und ihrem Gesicht ist sehr kontrastreich, was darauf schließen lässt, dass sich eine äußerst starke Lichtquelle außerhalb des Bildfeldes befindet. Der Spiegelgrund ist hingegen beinahe schwarz und undefiniert, das kurze Haar der Künstlerin hebt sich, vom Licht hell beschienen, überdeutlich vom Hintergrund ab. Ein ausgedehnter Lichtreflex auf der glatten Spiegeloberfläche schließt direkt an den Hemdsärmel am Handgelenk der Künstlerin an und löst das Bild dort in Helligkeit auf. Dieses Lichtfeld im linken unteren Bildbereich beschreibt annähernd eine Dreiecksform, die dem schwarzen Dreieck, das sich außerhalb des Spiegelbildes am rechten unteren Bildrand befindet, diametral entgegengesetzt ist. Ein weniger intensives Lichtfeld liegt im oberen Bildbereich. Es legt sich wie ein sanfter Schleier über die abgewinkelten Finger der linken Hand und wird seinerseits überlagert von den breiten Konturlinien des mit Lippenstift auf den Spiegel skizzierten Mundes.

Auf der Spiegeloberfläche treffen auf diese Weise zwei unterschiedliche Bilderscheinungen aufeinander, zum einen die Spiegelung des Gesichts und zum anderen die grobe Skizze, die nach diesem (Vor-) Bild angefertigt wurde. Der Spiegel dient der Künstlerin sowohl bei der Anfertigung der Skizze als auch bei der Durchführung des Einschnitts in die Haut als Medium der Selbstvergewisserung und Erkenntnis. Sie kann sich beim Anblick der Verletzungen darüber vergewissern, dass ihr Handeln keine Illusion ist, denn sie sieht, was sie tut, und weiß, dass sie es tut, weil sie es sehen kann. Der Schnitt findet außerhalb des Spiegels, vor ihm statt und ist zugleich innerhalb seines illusionären Bildraums präsent. Mit der verletzten Künstlerin ist nach Gadamer, wie oben zitiert, die „Seiende selbst im Bilde“. Im Gegensatz zum illusionären Bild im Spiegel, der als ein anschauliches, doch nicht durchdringbares zweidimensionales Objekt verstanden wird, öffnet der Schnitt, den Pane ihrem Gesicht mit der Klinge zufügt, ihre verletzte Haut und lässt das Blut hervorquellen. Die schmerzhaft Durchdringung, vor allem aber das fließende Blut, beweist, dass dieser eine Körper real ist. Die Realpräsenz des geöffneten Körpers wird gegen das hermetisch verschlossene illusionäre Bild gesetzt. Vor allem aber wird

der Körper selbst durch die Wunde von jeglichem illusionären Bildstatus befreit: „The body is the irreducible core of the human being, its most fragile part. This is how it has always been, under all social systems, at any given moment of history. And the wound is the memory of the body; it memorizes its fragility, its pain, thus its ‚real‘ existence. It is a defence against the object and against the mental prothesis.”<sup>321</sup> Obschon der Spiegel die Veränderung des Körpers aufzeigt, bleibt seine undurchdringliche Oberfläche glatt und unberührt, während der Körper durchdrungen wird und seine „real existence“ den Blicken schonungslos präsentiert. Fleisch und Blut quellen aus dem Verborgenen hervor und zeigen sich unmittelbar und zuallererst der Verletzten selbst. Der Blick in den Spiegel ist der ihre, es ist ihr eigenes Blut. Mit ihm beweist sie, dass der Körper keine Illusion ist. Und während der Körper die Fähigkeit besitzt, sich später der Schmerzen zu erinnern und er die Narbe als Spur zurückbehält, kehrt der Spiegel zu seiner Jungfräulichkeit zurück. Er erinnert nicht.

Während die übrigen Aufnahmen der Performance den Blick der Fotografin in der klassischen Position der Gegenüberstellung mit dem Körper der Künstlerin zeigen, bezeugt die nahsichtige Fotografie in den Spiegel, dass sich beide Personen zum Zeitpunkt der Aufnahme nebeneinander und ungefähr auf derselben Höhe befunden haben müssen. Es hat demnach eine Parallelisierung der Blicke stattgefunden, eine Annäherung des Auges der Künstlerin und des Kameraauges. Die Fotografie gibt nicht von außen den Blick eines Anderen auf Pane wieder, sondern, mit einer geringen perspektivischen Abweichung, den ursprünglichen Blick von Pane auf sich selbst. Über den explizit so gewählten Kamerastandpunkt wird es dem Betrachter der Aufnahme möglich, dem Blick Panes auf sich selbst zu folgen und das zu sehen, was sie im Spiegel erblickt hat, nämlich sich selbst, so wie sie sich sieht. In dieser nahezu identischen Blickposition von Pane und dem Betrachter präsentiert sich die Verletzung Panes wie eine Verletzung des Betrachters selbst. Der Blick in den Spiegel ist der ihre und zugleich der seine, es ist das Blut der Künstlerin, das im Spiegel gewissermaßen auf den Betrachter übergeht.

Dieser Blick der Künstlerin, der in den Spiegel allein auf sich selbst konzentriert ist, adressiert auf diese Weise aus dem fotografischen Bild heraus auf eine hoch affektive Weise den Betrachter. Der Spiegel formuliert den Standpunkt Panes zu seinem Standpunkt um, bei einer gleichzeitigen Rückpositionierung des Betrachters in die Situation einer betrachtenden Gegenüberstellung. Im übertragenen Sinn reflektieren sich Betrachter und Künstlerin über den Spiegel gegenseitig, spiegelt sich die Verletzung des einen Körpers ideell in dem seines Gegenübers. Die Projektionsfläche des Spiegels hebt auf diese Weise die Distanz zum Betrachter auf und intensiviert die affektive Teilhabe. In ihm werden Betrachter und Betrachtete über die Empfindung des Schmerzes bzw. über die Einfühlung in denselben einander angeglichen. Das Körperzeichen der Wunde und das tränengleich dahinfließende Blut gehen gewissermaßen auf den Betrachter über. Die Rinnsale lassen sich in diesem Sinne als eine Art von „tears of blood, light

---

<sup>321</sup> Pane in: O'Dell 1998, S. 25.

of a double view of the other“<sup>322</sup> verstehen, die im Gesicht der Künstlerin wie in einem Spiegel reflektiert werden. Diese Aufhebung der Distanz zum Betrachter über die fotografische Inszenierung des Spiegelbildes führt jedoch nicht unweigerlich zu Einfühlung und mitfühlender Teilhabe. Da die Zurschaustellung der Verletzung eines intakten Körpers über ein unmittelbar verstörendes und verunsicherndes Potenzial verfügt („it memorizes its fragility, its pain, thus its ‚real‘ existence“), kann die Wunde zugleich eine deutliche Abwehrhaltung im Betrachter hervorrufen. Er kann sich weigern, dieses fotografische Abbild zu betrachten und sich von diesem abwenden. Während einer Live-Performance, die der Ausgangspunkt für diese Aufnahmen gewesen ist, ist die Intensität zwischen den real anwesenden Körpern der Zuschauer und der Performerinnen weitaus stärker gegeben, der Zuschauer kann sich emotional nicht so leicht der Situation entziehen. Die aufgeladene Stimmung während der Aktion *Rhythm 0* von Abramović sei an dieser Stelle noch einmal kurz erwähnt. Hier greifen schließlich mehrere Personen aus der Menge des Publikums ein, um die Künstlerin vor der zunehmenden Gewalt gegen ihren wehrlosen Leib zu schützen. So beschreibt auch Pane rückblickend die heftigen Abwehrreaktionen einiger Zuschauer, die anlässlich ihrer zwei Jahre zuvor gezeigten Performance *Le Lait chaud* (1972) entsetzt und lautstark reagierten, als sie die Rasierklinge in unmissverständlicher Geste an ihr Gesicht hob: „Suddenly I turned to face my public and approached the razor blade to my face. The tension was explosive and broke when I cut my face on either cheek. They yelled ‚No, no, not the face, no!‘“<sup>323</sup>

Wenn derart extreme körperliche Grenzerfahrungen thematisiert werden wie in der Aktion Panes und das Publikum während dieser Performance mit dem unmittelbarsten Inneren, dem pulsierenden Fleisch und dem strömenden Blut, konfrontiert wird, lässt sich eine enorme Anspannung der Beobachter erkennen. Denn je geringer die Distanz zwischen den anwesenden Körpern ist, desto direkter vermittelt sich die Empfindung und desto heftiger wird die Reaktion des affizierten Publikums ausfallen.<sup>324</sup> Die Erfahrung, dass in der unmittelbaren Anschauung der Wunde die Distanz zwischen den Körpern aufgehoben und der Betrachter emotional affiziert wird, hat Pane in zahlreichen ihrer selbstverletzenden Performances gemacht: „Injury is a sign of the extremely fragile state of the body, a sign of pain, a sign that brings out the exterior situation of aggression, of violence to which we are incessantly exposed. Therefore the moment of injury, I would say, is a radical moment, the moment which is the most charged with tension and distances least one body from another...“<sup>325</sup>

Das Publikum kann sich der für den Körper so bedrohlichen Situation und damit einer emotionalen Reaktion nicht entziehen. Insbesondere ist es jedoch die Verletzung des Gesichts, die, wie Pane feststellt, ein essenzielles Problem berührt, nämlich „the aestheticism in every person. The face is taboo, it’s the core of human aesthetics, the only place which retains

---

<sup>322</sup> Tronche 1997, S. 87.

<sup>323</sup> Pane in: Warr 2002, S. 121.

<sup>324</sup> Siehe hierzu generell Scheff 1983.

<sup>325</sup> Pane in: Donguy 2001, S. 132.



narcissic power.<sup>326</sup> Die faziale Verletzung erschüttert das ästhetische und ethische Empfinden des Publikums zutiefst. Mit dieser extremen und leidenschaftlichen Handlung zielt die Künstlerin auf das unmittelbare Bewegen der Affekte im Betrachter. Radikal richtet sie ihre Performance auf eine „perturbatio animi“<sup>327</sup> ein Aufwühlen der Seele, hin aus. Indem Pane den Zuschauern ihr Gesicht zuwendet, forciert sie zudem eine verstärkte Teilhabe an der schockierenden Handlung: Die Anwesenden sollen sie bewusst wahrnehmen und bewusst sehen, denn allein „den anderen sehend wird man selbst gesehen und empfindet sich als Sehenden“.<sup>328</sup> Diese Spiegelung der Blicke führt zu einer unmittelbaren Einbeziehung in das Geschehen, denn der Zuschauer empfindet zugleich Mitgefühl mit dem verletzten Subjekt und den Wunsch der Abwehr gegen die gefährliche Verletzung. In der Erinnerung an eigene, in der Vergangenheit durchlittene Schmerzen geht der Zuschauer davon aus, dass die Verletzte akut empfindet, was man selbst schon einmal in der Vergangenheit unter Schmerzen empfunden hat.<sup>329</sup> Hieraus ergibt sich zum einen, dass der Betrachter den Schmerz seines Gegenüber lindern oder sogar von ihm abwenden möchte („No, no, not the face, no!“). Zum anderen ergibt sich aus der „privaten Empfindung“<sup>330</sup> des Schmerzes, ganz ähnlich wie bei dem Phänomen der Tränen, das Problem der Klassifizierung der Tränen und des Schmerzes als wahrhaftig oder falsch. Denn allein aufgrund der individuellen Erfahrung bzw. der „privaten Empfindung“ beurteilt der Betrachter den Schmerz oder die Tränen seines leidenden Gegenübers als echt: „Die Echtheit des Ausdrucks lässt sich nicht beweisen; man muß sie fühlen’ – Wohl, – aber was geschieht nun weiter mit diesem Erkennen der Echtheit? (...) Es gibt wohl Folgen aber sie sind diffuser Art. Erfahrung, also mannigfaltige Beobachtung, kann sie lehren; und man kann sie auch nicht allgemein formulieren, sondern nur in verstreuten Fällen ein richtiges, fruchtbares Urteil fällen, eine fruchtbare Verbindung feststellen. Und die allgemeinsten Bemerkungen ergeben höchstens, was wie die Trümmer eines Systems aussieht.“<sup>331</sup>

Gerade während einer Live-Performance wie *Psyche*, bei der alle Abläufe unmittelbar vor dem anwesenden Publikum gezeigt werden, vermittelt der real anwesende Körper, an dem reale Handlungen vollzogen werden, ein Höchstmaß an Authentizität. Es kann und soll nichts vorgetäuscht werden, sondern ganz im Gegenteil: Alles soll gezeigt werden. Es handelt sich um ein einmaliges, nicht wiederholbares Ereignis, „dessen zeitliche und räumliche Entwicklungsgeschichte bewusst nicht verborgen wird und somit kein Illusionscharakter von diesen Handlungen ausgeht. Explizit in der Schmerz-Performance kann diese offene Sichtbarmachung aller Handlungsschritte (der Schnitt, der Schlag, der Schrei, die Wunde) zu einer intensiveren Wir-

---

<sup>326</sup> Ebd.

<sup>327</sup> Siehe hierzu Michels 1988, S. 38.

<sup>328</sup> Wulf, 1984, S. 23.

<sup>329</sup> Vgl. auch die Analyse zur *Niobe* in Kapitel 6.3. Meyer verweist in Bezug auf das Nachempfinden von Emotionen auf die Neurologie und erwähnt Studien zu so genannten „Spiegelzellen“ (Mirror Neurons), siehe Meyer 2008, S. 141f.

<sup>330</sup> Vgl. Meyer 2008, S. 161f und Kapitel 6.3.

<sup>331</sup> Wittgenstein in: Kurthen 1984, S. 55.

kung führen als es illusionäre Erscheinungen vermögen.“<sup>332</sup> Die Wunde bezeugt, dass der Körper keine Illusion, sondern verletzlich und damit wahrhaftig ist („It is a defence against the object and against the mental prothesis“). Abhängig von der Bereitwilligkeit des Betrachters, sich auf eine gemeinsame Ebene mit der Künstlerin zu begeben, kann er den Schmerz und die blutigen Tränen als solche erkennen, nachvollziehen und als wahrhaftig einstufen. Die „offene Sichtbarmachung aller Handlungsschritte“ intensiviert das Erlebnis, wenn der Betrachter sich dem Gesehenen seinerseits nicht verschließt, sondern sich diesem öffnet. – So, wie Pane ihren Körper dem Publikum öffnet und darbietet, und zwar in einem, wie sie es selbst nennt, Akt der Liebe: „if there is no love, in the most universal sense of the word, this gesture cannot be made. It is impossible.“<sup>333</sup> Sie öffnet ihren Körper einer Gabe gleich, wie Anne Tronche es nennt, und bietet ihn unter blutigen Tränen als Mittel der Solidarität und des Teilens dem Publikum dar, „to place her own body before an audience, and then open it like a gift to be understood in terms of solidarity and sharing (...)“.<sup>334</sup> Helge Meyer erkennt in Panes Handlungsweise eine „nahezu märtyrerhafte Bereitschaft zum Opfer“, die sie zeigt, „um eine Qualität von Kommunikation zu erreichen, die über die Repräsentation von Ideen hinausgeht“.<sup>335</sup> Der Körper in seiner realen Existenz ist nicht nur der Träger eines tief in die Haut eingeschnittenen Zeichens, sondern er selbst wird zu einem indexikalischen Zeichen, da er durch die Wunde und spätere Vernarbung dauerhaft verändert wird. Pane sieht darin zugleich eine positive Wendung von der Kunst zum Leben: „The body becomes the idea itself, whereas before it was nothing more than a transmitter of ideas. There is quite a broad territory worthy of investigation. From there, it is possible to enter other spaces, such as from art to life, where the body is no longer a representation but rather a transformation.“<sup>336</sup>

In diesem Sinne ist der Teil der Aktion *Psyche*, in dem sich Pane mit verbundenen Augen mit deutlichen Gesten des Anbietens und Empfangens an das Publikum richtet, als Versuch einer leiblichen Kommunikation über den Schmerz bzw. den Körper zu verstehen. Ihr Körper leidet in christologischem<sup>337</sup> und phänomenologischem Sinn stellvertretend und ohne Ansehen der Person, da ihr die Augen verbunden sind, für all die anderen anwesenden Körper. Merleau-Ponty spricht in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* davon, wie der Mensch erst in der Wahrnehmung seines Gegenübers die eigene Existenz in vollem Maße zu erkennen vermag, wie er sich selbst im Anderen empfängt und führt aus: „und eben mein Leib ist es, der den Leib des Anderen wahrnimmt, und er findet in ihm so etwas wie eine wunderbare Fortsetzung seiner eigenen Intentionen (...)“<sup>338</sup> Pane versucht, diese leibliche Wahrnehmung über den in höchstem Maße mit Spannung und Konzentration aufgeladenen Moment der Verletzung zu erreichen, da

---

<sup>332</sup> Meyer 2008, S. 43.

<sup>333</sup> Pane in: Tronche 1998, S. 49.

<sup>334</sup> Ebd.

<sup>335</sup> Meyer 2008, S. 181.

<sup>336</sup> Zit nach Miglietti 2003, S. 28.

<sup>337</sup> Die religiösen Implikationen im Werk Panes, besonders die blutende Kreuzwunde auf der Haut, legitimieren u.U. den Vergleich zur Figur des Schmerzensmannes, vgl. hierzu Engelbach 1997 und Künkler 1997.

<sup>338</sup> Merleau-Ponty 1974, S. 405.

in ihm die Distanz zwischen den Körpern durchbrochen werden kann. Dass die Aktion *Psyche* dezidiert auf einer möglichst engen Verbindung zwischen den Körpern aufbaut, zeigt auch Panes Verständnis von der Wunde als Zurückeroberung des Körpers, dem Beweis seiner realen Existenz.

Der Körper der Künstlerin und in seiner Fortsetzung sogar die Körper der Anwesenden, sollen im Verlauf der Performance *Psyche* von jeglichem illusionären Bildstatus befreit werden, von der Objekthaftigkeit, und über das fließende Blut zu neuem Leben erweckt werden („where the body is no longer a representation but rather a transformation“). In diesem Vorgehen offenbart sich der Bezug zum Titel der Performance. Der Begriff *Psyche* leitet sich, wie Christiane Holm bemerkt, etymologisch „von ‚Hauch‘ und ‚Atem‘ ab und bezeichnet die ‚Seele‘ zunächst im ganz vitalistischen Sinne, die außerhalb des Körpers keine Qualität mehr hat (...)“.<sup>339</sup> Die Gestalt der *Psyche* symbolisiert den Unsterblichkeitsglauben der Griechen, da sie als Bild der aus dem Körper fliehenden Seele verstanden wird. Als ein Schattenbild bleibt sie nach dem Tod als Simulacrum, auch Idol genannt, bestehen. Allerdings ist, so Holm weiter, „die Übersetzung von  $\Psi\upsilon\chi\eta$  in der frühen Verwendung bei Homer mit ‚Seele‘ (...) insofern irreführend, als die an die Organe gebundenen Seelenvermögen wie das Emotionale und Intellektuelle mit dem leiblichen Tod verlöschen. *Psyche* entspricht vielmehr dem  $\epsilon\acute{\iota}\delta\omega\lambda\omicron\nu$ , dem körperlosen Schatten-Ebenbild der Toten. Folglich ist die *Psyche* eher ein Körperrest und erhält ihre Seelenvermögen erst und nur kurzzeitig wieder, wenn sie Blut aufnimmt und sich dadurch wieder ‚verkörpert‘.“<sup>340</sup>

Gina Pane opfert ihr Blut in der Aktion *Psyche*, lässt die hervorquellenden Blutstropfen wie Tränen über ihre Wangen hinabfließen, bis sie auf ihr Spiegelbild tropfen, um das illusionäre Schattenbild im Spiegel als auch die zahlreichen entfremdeten (Schatten-)Körper der Betrachter gemeinsam mit dem ihrigen zu verlebendigen. Sie sollen die Bluttränen einer Gabe gleich in sich aufnehmen und sich „dadurch wieder verkörpern“. Wenn man Panes Aussage hinzuzieht, demzufolge ohne die Liebe diese Geste unmöglich gemacht werden kann, so wird die enge Verbindung von Liebe und *Psyche* mehr als deutlich. Die Verbindung zu den antiken Personifikationen des Paares *Amor und Psyche*<sup>341</sup> leuchtet blitzartig auf und es stellt sich die Frage, ob Pane hier nicht als die direkte Verkörperung Amors agiert: Ihre scharfen Klingen durchdringen Amors Pfeilen gleich ihren Körper und die blutigen Tränen der Liebe erwecken die entfremdeten fühllosen Körperbilder, jene körperlosen Schatten-Ebenbilder, zu neuem Leben.

---

<sup>339</sup> Holm 2006, S. 67.

<sup>340</sup> Ebd., Fn. 8, S. 261.

<sup>341</sup> Siehe hierzu generell Holm 2006.

## 7. Tränen in Bewegung

Nachdem das Auge und sowohl die Körper- als auch Bildhaut in ihrer jeweiligen Beziehung zu den Tränen eingehend betrachtet worden sind, gilt es nun, dem Motiv der Bewegung, welches im Fließen der Tränen naturgemäß angelegt ist, genauer zu betrachten. Dabei liegt das Augenmerk auch hier auf einer möglichen Überschreitung von körperlichen und medialen Grenzen durch die fließenden Tränen, die eine unmittelbare Bedrohung für das festgefügte (Körper-)Bild bedeuten kann. Denn eine Bewegung kann zwar vieles, und auch sehr Harmloses, sein, eine Entgrenzung aber setzt Bewegung voraus, die in eine bestimmte Richtung, auf eine Grenze hin, gerichtet ist.

Der Tränenfluss, oder genauer: seine Bewegung, kann eine deutliche Gefährdung für die Materialität der Bildoberfläche darstellen, da er metaphorisch und zugleich materialiter deren Durchdringbarkeit thematisiert. Der Entkonturierung des jeweiligen Mediums durch die Träne steht deren Erstarrung in Malerei und Fotografie entgegen, welche diese Gefahr durch die Fixierung des Bewegten möglicherweise zu bannen vermag. Der Aspekt der fotografischen Arretierung wurde bereits in der Analyse der Arbeiten Madame Yvondes und Man Rays in Kapitel 6 angerissen und erfährt nun hinsichtlich des Motivs der Stillstellung bei einer gleichzeitigen Unstillbarkeit der Tränen eine detaillierte Betrachtung. Die Tränen, die hier betrachtet werden, zeigen ein Verständnis von Stillstand und Bewegung, das teilweise schon vor der eigentlichen Umsetzung in ein künstlerisches Werk konzeptionell oder im übertragenen Sinn, wenn nicht entwickelt, so doch eingehend reflektiert wird. Die Untersuchung, inwiefern das arretierende Medium Fotografie in seiner medialen Verfasstheit auf die Passage der Tränen bzw. den zeitlich begrenzten Prozess des Weinens Bezug nehmen kann, wird innerhalb dieses Kapitels daher noch einmal vertieft.

Die Zeitlichkeit bzw. die Abfolge von Handlungen in einem gewissen Zeitraum haben bereits in den Performances von Gina Pane und Marina Abramović eine wesentliche Position eingenommen und sollen nun anhand zeitlich voranschreitender Medien wie der Videodokumentation und solchen Videoaufnahmen, welche die Zeit und das statische Einzelbild aufgrund einer verlangsamten Präsentation thematisieren, weitergehend untersucht werden. Dabei soll ebenso derjenigen Bewegung Beachtung geschenkt werden, die auf die Betrachter ein- bzw. zurückwirkt. Dies geschieht unter Einbeziehung der rhetorischen Figur des „movere“, welche auch das Bewegt-Sein durch die bewegten Bilder auf der Leinwand meint. Eine Formulierung des in Hamburg geborenen, amerikanischen Regisseurs Douglas Sirk bringt diese Verdopplung der Bewegung auf den Punkt und gilt als die Formel des melodramatischen Kinos schlechthin: „motion is emotion.“<sup>342</sup>

---

<sup>342</sup> Siehe Kappelhoff 2004, S. 17.

Die besondere Fähigkeit der Tränen zur Affektübertragung wurde bereits im sechsten Kapitel angesprochen, einmal in der unmittelbaren Konfrontation während der Performance *Rhythm 0* und in der Vermittlung durch das Andachtsbild. Als Medium der Übertragung soll auch in diesem Kapitel der Bildoberfläche, die im Affektbild zum Ort des Umschlags wird, besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Darüber hinaus wird unter diesem Aspekt eine weitestgehend abstrakt gestaltete Installation im Raum betrachtet, die den Betrachter nicht nur im besten Fall affiziert, sondern unmittelbar und in beinahe körperlicher Weise in die Träne mit einschließt. Die Bewegung der Träne im Raum und ihre gleichzeitige Übertragung in ein anderes Medium wird in einigen Arbeiten auch als Schrift thematisiert, wenn beispielsweise das Antlitz eines weinenden Künstlers als Bildpostkarte, mit einer kleinen Notiz versehen, verschickt wird. Die Träne geht sprichwörtlich auf Reisen, doch geht es hier nicht allein um die Überwindung von zeitlicher und räumlicher Distanz, sondern auch um die Grenzen und Möglichkeit der Kommunizierbarkeit von Tränen und Schmerz.

Die Überschreitung oder Aufhebung von Bedeutungsgrenzen, wie anhand der *Histoire de l'œil* bereits in Kapitel 5 dargestellt, wird in diesem Kapitel auf künstlerische Texte ausgeweitet, die sich mit dem Vorgang des Weinens und speziell den Tränen befassen. Inwieweit dabei die Bedeutungsgrenzen zwischen Wort und Bild als fließend verstanden werden und sich genau darin eine Analogie zu den Tränen als Sinnbild des Fließenden und Flüchtigen widerspiegelt, macht eine genaue Betrachtung des Zusammenhangs zwischen der Haut als Körper- und / oder Bildhülle deutlich. Es wird dem steten Kreislauf der bewegten und bewegenden Tränen gefolgt, ihrem Hervorquellen, ihren Wandlungen und ihrem Vergehen, um letztlich wieder neu zu entstehen.

## 7.1 Berstend-starr: Explosive Tränen

Dem Prozess des Weinens ist in der Realität stets eine zeitliche Komponente eingeschrieben, da die Tränen nach ihrem erstmaligen Erscheinen und ihrem weiteren Verlauf auch wieder verdunsten und versiegen müssen. Dieser Prozess und diese begrenzte Dauer werden durch die Arretierung im Bild zu einem einzigen permanenten Moment umgewandelt. Es ist nachgerade die Fotografie, welche die Bewegung des Tränenflusses stillstellt und welche zugleich die Unstillbarkeit der Tränen thematisiert. Im fotografischen Bild fließen die Tränen dauerhaft und ihre Quelle versiegt, wie es die Analyse der Fotografie *Niobe* gezeigt hat, nie. Dass die Immobilisierung des Bewegten zugleich eine Verlebendigung des Erstarrten bewirkt, indem die Fotografie der Niobe gewissermaßen vom „Fleisch zum Stein“<sup>343</sup> wird und sich vom Stein zum Fleisch verwandelt, zeigen paradoxerweise gerade die stillgestellten Tränen, eingefangen im Moment größten Schmerzes.

---

<sup>343</sup> Dubois 1998, S. 164. Vgl. Kapitel 6.3.

Wird dieses spannungsreiche Verhältnis von Stillstand und Bewegung als ein durch und durch positives begriffen, so erschließt sich hieraus die eigentliche Qualität des Schönen, wie es André Breton unter anderem in seinem 1937 erschienenen Roman *L'Amour fou* anhand des Begriffs des Konvulsivischen fasst: „Das Wort ‚konvulsivisch‘, dessen ich mich bedient habe, um die Schönheit zu kennzeichnen, der allein man, meiner Überzeugung nach, dienen sollte, verlöre in meinen Augen jeden Sinn, wenn es in der Bewegung begriffen würde, und nicht genau in dem Augenblick, in dem eben diese Bewegung zum Stillstand kommt. Meiner Überzeugung nach kann Schönheit – konvulsivische Schönheit – sich nicht anders manifestieren als in der Bejahung des wechselseitigen Verhältnisses, das den betreffenden Gegenstand in der Ruhe wie in der Bewegung bestimmt.“<sup>344</sup> Dass dieser Begriff in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Entstehen der Fotografien der *Niobe* und des surrealistischen Glasperlenspiels Man Rays in *Les Larmes* betrachtet werden muss und sowohl formal als auch inhaltlich seine Entsprechung in beiden künstlerischen Werken findet, soll im Folgenden gezeigt werden.

Schon mit dem letzten Satz des Romans *Nadja* aus dem Jahr 1928 verweist Breton auf einen ganz ähnlich motivierten Zusammenhang zwischen der Schönheit und der Bewegung, die durch die Wahl des Substantivs „Beben“ noch einmal gesteigert wird: „Die Schönheit wird wie ein BEBEN sein, oder sie wird nicht sein.“<sup>345</sup> Durch eine Leerzeile vom gesamten übrigen Textkorpus abgesetzt, wird dieser Aussage darüber hinaus ein besonderer Wert, ja sogar finale Gültigkeit zugesprochen. Hier schwingen zudem Implikationen mit, die an die Überwältigung des Gefühls durch eine gewaltsame und unkontrollierbare Naturkatastrophe denken lassen, eine Erschütterung, die als schrecklich und erhaben zugleich empfunden wird. Ein weiterer Begriff, der sich aus Bretons Definition der konvulsivischen Schönheit<sup>346</sup> ableitet, greift das Spannungsverhältnis von Ruhe und Bewegung in seiner ganzen Dialektik auf, indem zwei gegensätzliche Begriffspaare sprachlich miteinander verbunden werden. In *L'Amour fou* heißt es ähnlich programmatisch wie in *Nadja*: „Die Konvulsivische Schönheit wird erotisch-verhüllt, berstend-starr, magisch und umstandsbedingt sein, oder sie wird nicht sein.“<sup>347</sup> Die paradoxe Verbindung „berstend-starr“, die im Original mit dem Kompositum „Explosante-fixe“ wiedergegeben ist, steigert die Spannung auf beinahe gewaltsame Weise. In der Starre selbst ist eine so immense Spannung enthalten, dass diese Schönheit zu einer Bedrohung wird, die ihr Gegenüber aufwühlt und alles zu sprengen droht, was verstandesmäßig und emotional fassbar ist. Eine Entladung, eine Explosion würde dieses reizvolle Spiel beenden, das nur im Zustand des Bebens, ohne das Versprechen einer Erlösung und völlig befreit von Eindeutigkeiten, seine Valenz behält. Wenn genau diese Spannung zwischen Bewegung und Fixierung im Bild eingefangen und bis zum Äußersten ausgereizt werden kann, so wird auch auf die Fotografie, die im besten Fall die Bewegung auf ihrem Höhepunkt arretiert, jener Begriff des „Explosante-fixe“ angewendet.

---

<sup>344</sup> Breton 1994 (1937), S. 14.

<sup>345</sup> Breton 1984 (1928), S. 127. Auch Breton 1934, S. 8–16. Hervorhebung im Original.

<sup>346</sup> Zum Begriff „konvulsivische Schönheit“ siehe Steinhauser in: Keazor 2002, S. 138–184.

<sup>347</sup> Breton 1994 (1937), S. 22.

Die bereits in Kapitel 6.4 ausführlich beschriebene Fotografie *Les Larmes* von Man Ray aus dem Jahr 1932 bringt in das Spiel von Ruhe und Bewegung exakt jene Idee des „Explosante-fixe“ ein, auch wenn die Aufnahme zunächst jede Form von Bewegung des tatsächlich Bewegten über die Art der Inszenierung von Anbeginn an auszuschließen scheint. (Abb. 28) Denn in ihrer sich als fest materialisierenden Form als gläserne Perlen nehmen jene Tränen bereits vor ihrer fotografischen Arretierung ihre eigentliche Stillstellung vorweg. Die Bewegung wird als Versprechen nicht eingelöst, sondern dieses Versprechen wird unaufgelöst wieder an den Betrachter zurückgegeben. Die Erwartungshaltung auf Seiten des Betrachters (Bewegung) und die von ihr abweichende Darstellung im Bild (Starre) evoziert eine Spannung, die sich zwar durchaus einem Gegensatz von Ruhe und Bewegung verdankt, die aber als solche auf einer anderen Ebene, nämlich allein in der Vorstellung des Betrachters, zumindest kurzzeitig, vibriert. Die offensichtliche Negation von Bewegung schärft das Bewusstsein für dieselbe. Die Verlagerung der Ebenen stellt einen qualitativen Bedeutungsgewinn und damit eine konzentrierte Vorstellung vom Kondensat der Bewegung her. Man Ray führt die besondere Eigenschaft des Mediums Fotografie, das Bewegte einfrieren und petrifizieren zu können, auf diese Weise luzide vor Augen. So verdoppelt er die Erstarrung und kommentiert zugleich das mediale Verfahren der Fotografie. Die Tränen sind gleich in zweifacher Hinsicht stillgestellt. Darauf, dass die Fotografie damit auch in einem doppelten Sinn zu einem schönen Anblick gerät, da „die erotische Träne den oder die Weinende(n) zu einem schönen Objekt macht“ und weil „das Bild diesen transitorischen Zustand festhält und dem Betrachter das schöne Objekt so permanent bereitstellt“,<sup>348</sup> hat Sykora bereits hingewiesen. Weder löst sich das Gesicht Lydias schmerzlich verzerrt in Tränen auf, noch läuft der Betrachter Gefahr, sich in diesem Bild der Tränen aufzulösen. Der Hinweis auf den prozessualen Verlauf des Weinens wird nicht zuletzt durch den dezidierten Verzicht auf die Tränenspur als Verbindung zwischen dem Auge und den Tränenperlen verweigert.<sup>349</sup>

Die vom Körper und vom Ausdruck des Weinens gewissermaßen abgelösten und isoliert stehenden Tränen, die aus einem vollkommen anderen Material bestehen, werden genau genommen zu einem Fremdkörper auf den zarten Wangen Lydias. Auf deren Haut wie ein kostbares Schmuckstück appliziert, unterstreichen die Perlenränen einerseits den Aspekt der Schönheit und Kostbarkeit, andererseits weist die Entstehungsgeschichte von Perlen in Bezug auf die Zeit einen interessanten Konnex zum Vorgang des Weinens auf. Denn das Prozesshafte des Tränenausbruchs, das im Bild genau an der Stelle negiert wird, an welcher die Starre kulminiert, nämlich in der Träne selbst, wird durch deren Analogie zur Perle auf einer anderen Bedeutungsebene wieder in das Bild eingebunden. Die Perle entsteht in Folge einer Verletzung, bzw. des Eindringens eines Fremdkörpers in eine Muschel, wie etwa bei einer Flussperlmuschel oder bei der Auster. Die Weichtiere versuchen, den eingedrungenen Fremdkörper, dabei handelt es sich

---

<sup>348</sup> Sykora 2006, S. 170. Vgl. Kapitel 6.4.

<sup>349</sup> Vgl. die Bildbeschreibung in Kapitel 6.4.

zumeist um ein kleines Sandkorn oder um einen Parasiten, schadlos zu machen, indem sie ihn vollständig in Perlmutter einhüllen. Die schimmernden Perlen geben eine Vorstellung davon, wie auf wunderbare Weise aus einem dunklen, formlosen, schleimigen Inneren ein Objekt von Festigkeit, Glanz, Schönheit und Dauerhaftigkeit entsteht. In Francis Ponges 1942 veröffentlichter Kurzprosa *L'huître (Die Auster)* ist die Muschel eine in sich verschlossene, eigene Welt: „Sehr selten, aber manchmal perlt eine Formel aus ihrem Perlmuttertschlund; mit ihr mag man sich alsbald schmücken.“<sup>350</sup>

Dieser Gedanke ist von Ponge durchaus prozesshaft gedacht, denn in dem Term Perle selbst steckt auch der Vorgang, ihr Fließen: das Perlen (fr. *perler*, bezieht sich gewöhnlich auf Tränen, G.S.). Ihre Gestalt, ihr Name, ist zugleich auch ihre Bewegung. Man Rays gläserne Tränen perlen von der zarten Gesichtshaut Lydias ab, sie können nicht in der Haut versickern, nicht auf ihr verdunsten. Dieser kostbare Fremdkörper, ursprünglich Zeichen einer tiefen Verletzung und Ergebnis einer verborgenen Ausformulierung im Inneren, gerät nach außen hin, der Perle gleich, zu einem schönen Schmuckstück. Man Ray formuliert gleichermaßen die profane Träne in seiner Inszenierung in ein ästhetisches Produkt und eine ästhetische Erfahrung um. Die sich manifestierende Umwandlung von etwas Flüchtigem (Schwebstoff / Träne) in etwas Dauerhaftes, Festes (Perle) kann in Analogie zum Verfahren der Fotografie gelesen werden, denn ein flüchtiger Moment wird von ihr dauerhaft fixiert. Für den zeitlich begrenzten Vorgang des Weinens bedeutet dies, dass die fließenden und naturgemäß irgendwann versiegenden Tränen im fotografischen Bild als Substanz dauerhaft fixiert werden. In den vermeintlich starren Glasperlentränen Lydias kulminiert daher eine Vorstellung von etwas Prozesshaftem, das sich in seiner jeweiligen Bewegung, von der Dunkelkammer ans Licht oder vom Inneren der Muschel aus ihrem Perlmuttertschlund heraus, zwar nicht mehr äußerlich zu erkennen gibt, aber doch in ihnen symbolisch eingeschlossen ist.

Die fotografische Aufnahme Man Rays liefert aufgrund der reduzierten Wahl des Bildausschnitts und des schlicht gewählten Bildtitel *Les Larmes* keinerlei Anhaltspunkte, um auf eine wie auch immer geartete inner- oder außerbildliche Narration, wie etwa bei der Fotografie der mythischen Figur der Niobe angelegt, schließen zu können. Folgen wir schlicht Man Rays Titel *Les Larmes*, so geht es ihm um nichts anderes als allein um die Darstellung der Tränen. Das schöne weibliche Gesicht bzw. die Augenpartie desselben bildet auf diese Weise den einzigen notwendigen Referenzpunkt, ohne den sich die Glasperlen nicht als Tränen lesen ließen. Dass der enge fotografische Ausschnitt nur noch die Augenpartie mit zwei darunter hervorperlenden Tränen zeigt, lässt sich demnach als eine konsequente Reduktion auf das Wesentliche, *Les Larmes*, lesen. Dass jedoch ein Doppelsinn oder eine Mehrdeutigkeit vom Fotografen intendiert sein muss, liegt in der Träne selbst begründet, die gerade nicht gewöhnlich, sondern aufgrund ihrer Perlform und ihres Materials außergewöhnlich, mehr als real, ja nachge-

---

<sup>350</sup> Ponge 1986, S. 50f.



rade surreal ist: In ihr schimmern mehr Bedeutungen auf als womöglich in der echten Träne, die aus dem Auge perlt. Nicht zuletzt stellt sich deshalb auch die Frage, warum Man Ray ausgerechnet das Material Glas für seine Inszenierung der Tränenperlen ausgewählt hat.

Wie in Kapitel 6.4 festgestellt wurde, verfügt Glas über eine rein äußerliche Ähnlichkeit mit echten Tränen, da es durchsichtig ist wie diese und zugleich das Licht auf natürliche Weise reflektiert. Auch liegt ein Rekurs im Sinne auf die gemalten Tränen des fünfzehnten Jahrhunderts und auf die applizierten Glastränen barocker Büsten nahe. (Abb. 31) Im Umfeld surrealistischer Schriften, insbesondere aber in Kenntnis der Texte Bretons, schimmert eine weitere Bedeutung in der Träne auf, insbesondere, wenn man die zentralen Begriffe des Konvulsivischen, des „Explosante-fixe“ und der Glasperlentränen zusammendenkt. Denn in Zusammenhang mit seiner Definition der konvulsivischen Schönheit versucht Breton in *L'Amour fou*, eine noch detailliertere Vorstellung davon zu geben, wie diese Schönheit empfunden werden kann: „Wende ich vom Starken mich dem Zerbrechlichen zu, so stehe ich im Geiste wieder in einer Höhle des Vaucluse und betrachte ein kleines Kalkgebilde, das, aus düsterem Grund sich erhebend, einem Ei in einem Eierbecher zum Verwechseln ähnlich sieht. Tropfen, die von der Decke der Höhle herabfielen, trafen in regelmäßigen Abständen auf seinen oberen Teil auf, der sehr zart und von blendender Weiße war. Auf diesem Schimmer schien mir auch die Apotheose der wunderbaren batavischen Glastränen zu beruhen. Es war fast beklemmend, der stetigen Gestaltung eines solchen Wunders beizuwohnen.“<sup>351</sup>

Die Spannung zwischen Ruhe und Bewegung vollzieht sich in der meditativen Anschauung einer regelmäßigen Langsamkeit, wobei am Ende jedes Bewegungsintervalls die unabwendbare Zerstörung eines jeden herabfallenden Tropfen steht, aus dem zugleich auf wunderbare Weise etwas Neues entstehen wird. Dass Breton in Gedanken an das Starke und Zerbrechliche eine Verbindung zwischen dem festen Kalkstein, den zerspringenden Tropfen und dem Betrachten des Schimmers an Glastränen herstellt, weckt bereits eine ungefähre Vorstellung von seinem Begriff des „Explosante-fixe“: Die klaren, durchscheinenden Tropfen zerspringen, denn sie sind zart, zerbrechlich und flüchtig, doch, für das menschliche Auge nicht fassbar, materialisieren sich Abermillionen dieser Tropfen über die Jahrtausende hinweg zu einem einzigen schimmernden Gebilde von äußerster Festigkeit. Das, was tropft und zerbricht, wird starr und fest, ohne dass sich dieses Wunder seiner Umwandlung tatsächlich sehen lässt. Es ist mit menschlichen Sinnen nicht fassbar. Diese kaum merkliche, beinahe an Bewegungslosigkeit grenzende Veränderung innerhalb der dunklen Höhle, bei der ein kleines Kalkgebilde entsteht, übrigens ganz ähnlich dem verborgenen langsamen Wachsen der Perle im dunklen Schlund der Muschel, beschreibt neben der plötzlichen Eruption eine der extremsten Zeitformen der Natur. Dieser Prozess kann allein über die Anschauung des Objekts plötzlich und in überwältigender Weise als ein Wunder vergegenwärtigt werden, wenn verstanden wird, dass dieser magische

---

<sup>351</sup> Breton 1994 (1937), S. 15.

Prozess in dem kleinen Gebilde aus Kalk als Vorstellung, als Idee, ja, man könnte fast sagen, als Kristallisation, in symbolischer Form enthalten ist. So gelangt Breton über die reine Anschauung des Objekts dazu, eine gedankliche Verknüpfung zwischen jenen Tropfen und den Glastränen herzustellen. Die Analogie zwischen beiden besteht jedoch nicht einfach in ihrer Form oder darin, dass aus etwas zuvor Flüssigem ein starres Gebilde entsteht. Zwar erstarrt der erhitzte flüssige Glastropfen nach seiner Abkühlung gleichfalls zu einer gläsernen Perle, wie auch der Tropfen in der Höhle irgendwann zu Stein erstarrt, doch gibt Breton in seinem Text einen ausdrücklichen Verweis auf die „batavischen Glastränen“.

Physikalisch gesprochen sind diese Glastränen kleine Stückchen aus ganz gewöhnlichem farblosem Glas, das mit dem Ende eines Eisenrohrs geschmolzen wird. Die extrem heißen Tropfen fallen von oben herab in ein Gefäß mit kalter Flüssigkeit und kühlen dort sehr schnell ab. Da sie aufgrund des Herabfallens durch die Luft einen relativ dicken und runden Körper haben, der in ein Fädchen oder sogar in eine winzige geschlossene Röhre ausläuft, werden sie ihrer Form nach als Tränen bezeichnet. Sie wurden bereits im Mittelalter auf diese Weise hergestellt und als batavische Tropfen oder Bologneser Tränen bezeichnet. Diese winzigen Glastränen sind so stabil und fest, dass sie das Gewicht eines Menschen tragen können und man sogar auf ihren runden Körper mit einem Hammer einschlagen kann, ohne dass sie zerbrechen. Mit ihnen lässt sich ein erstaunliches Experiment unternehmen, das in einer Schrift aus dem Jahre 1745 wie folgt beschrieben wird: „Es gibt kleine Gläßlein, länglich und Perlen-weiß geblasen. Diese laufen an einem Ende ganz spitzig zu, am andern als am dicksten Ende darff man sicher und starck mit dem Fusse drauf stehen, so wird das doch nicht zerbrechen. So bald man aber nur ein klein wintzig wenig von der Spitze abbricht, so springen sie in einem Augenblick in mehr als hundert tausend kleine Stücklein, und weiß kein Mensch, wo diese Gläßlein so geschwind hinkommen.“<sup>352</sup>

Bricht man also das fadenartige Ende ab, so zerspringt die ganze Träne mit dem Knall einer Explosion in viele Stücke und einige der Glastränen zerfallen sogar vollkommen zu Staub. Dieses explosive Potenzial der batavischen Glastränen lässt sich mit den unterschiedlichen Spannungsgraden, die in ihnen vorherrschen, erklären. Während des raschen Abkühlungsprozesses wird das Glas zuerst an der Oberfläche kühler und dann fest. Diese bereits feste Oberfläche umschließt das heiße, noch immer flüssige Glas im Innern, das dann langsam von außen nach innen abkühlt. Währenddessen erstarrt es kontinuierlich. Dabei entstehen große mechanische Spannungen im Inneren, da sich flüssiges Glas beim Abkühlen stärker zusammenzieht als festes. Gegen diese Druckspannungen im Inneren ist das feste und vollständig ausgekühlte Glas außen jedoch vollkommen widerstandsfähig. Die batavische Glasträne steht zwar kurz vor dem Zerspringen, aber das fragile Gleichgewicht wird erst dann zerstört, wenn das Fädchen abgebrochen wird. Erst dann wird die berstend-starre Glasträne zu einer kleinen Bombe, zu einer regel-

---

<sup>352</sup> Siehe Witgeest 1977 (1745).

recht explosiven Träne. Die surreale Glasträne Man Rays ist demnach die Verkörperung des „Explosante-fixe“ schlechthin. Unter der berechtigten Annahme, dass Man Ray, der mit den surrealistischen Schriften Bretons bestens vertraut gewesen ist und auch um die Bedeutung der batavischen Glastränen wusste, erscheint das Verhältnis zwischen Ruhe und Bewegung nun in einem neuen Licht. Die zuvor getroffene Feststellung, dass gerade die stillgestellten Glastränen die Bewegung verweigern bzw. diese deutlich als Konstruktion ausweisen, muss nun um das Wissen erweitert werden, dass sich gerade in diesen Tränen der Kulminationspunkt der äußerten Spannung, oder wie Breton es formuliert, des „Bebens“, manifestiert. Die permanente Starre der verglasten Tränen birgt in sich ein Potenzial der Bewegung, das ein Perlen oder Fließen bei weitem übertrifft, ein durchaus explosives Potenzial. Im Betrachten des Schimmers der Glastränen wird das „Explosante-fixe“ als Wunder der äußersten Anspannung, der Bewegung gegenwärtig, d.h. all dies ist in ihr, als Vorstellung, als Idee, um nicht zu sagen als Kristallisation, in bedrohlicher Weise enthalten. Die zweifach stillgestellten Tränen sind damit weit mehr als nur ein ästhetisch-schönes Produkt, Schmuck einer schönen Frau, eine harmlose, aber effektive Verdopplung ihrer Schönheit.<sup>353</sup> Sie entsprächen damit genau Bretons Vorstellung von der Konvulsivischen Schönheit. Um noch einen Schritt weiterzugehen: Der Ursprung dieses für den Surrealismus zentralen Begriffs des Konvulsivischen findet sich in den psychiatrischen Studien Jean-Martin Charcots, der, wie bereits in Kapitel 6.5 erwähnt, hysterische Zustände untersucht und an ihnen den Begriff des Konvulsivischen ausbildet. Die heftigen krampfartigen Zuckungen, welche die hysterischen Zustände begleiten, werden von Charcot nicht nur beobachtet und mit dem Begriff des Konvulsivischen belegt, sondern auf dem Höhepunkt fotografisch arretiert und bildwirksam inszeniert. Dieser nicht willentlich kontrollierbare, durch reinen Automatismus gelenkte Vorgang, der offenbar nicht anders als durch eine Gemütskrankheit näher zu beschreiben ist, gleicht in seinem gewaltsam-eruptiven Ausbruch einem Naturphänomen, das den Betrachter fesselt, indem es ihn zugleich erschreckt und fasziniert. Genau hierin liegt die Faszination der Hysterie für die Surrealisten begründet. Sie gerät in ihrer Vorstellung zu reiner Poesie und Schönheit, denn auch hier gilt Bretons Definition des Konvulsivischen: „Die Schönheit wird wie ein BEBEN sein, oder sie wird nicht sein.“<sup>354</sup>

Der von Charcot geprägte Begriff des Konvulsivischen findet sich später in modernen psychologischen Studien zum Thema Weinen wieder, insbesondere in einer Untersuchung, die zeitgleich mit Bretons Schriften und den surrealen Tränen Man Rays entstanden ist. Die Dissertation von Charlotte Spitz aus dem Jahr 1935, eine Abhandlung *Zur Psychologie des Weinens*,<sup>355</sup> unterscheidet insgesamt drei Arten des Weinens, das so genannte elementare, das persönliche und das geistig bestimmte Weinen. Diese lassen sich jeweils wiederum in vier Hauptformen ausdrücken, das gespannte, das vorwiegend gespannte, das vorwiegend gelöste und das gelöste

---

<sup>353</sup> Vgl. Sykora 2006, S. 170 u. 167. Vgl. Kapitel 6.4.

<sup>354</sup> Breton 1984 (1928), S. 127. Hervorhebung im Original. Vgl. Breton 1934, S. 8–16.

<sup>355</sup> Spitz 1935.

Weinen.<sup>356</sup> Spannung und Lösung sind auch innerhalb dieser psychologischen Studie die zentralen Begriffe, welche den Gegensatz von Bewegung und Stillstand aufgreifen, diesen jedoch dezidiert auf umstandsbedingt voneinander geschiedene Arten des Weinens anwenden. Die Tränen bedeuten jedoch in jedem Falle einen der Willkür weitgehend entzogenen Kontrollverlust, der von Spitz gleich zu Beginn ihrer Schrift, nachdem sie Fragestellung und Methode erläutert hat, in seinem Gesamtverlauf zusammenfassend als „konvulsivischer und automatischer Lösungsprozess“<sup>357</sup> charakterisiert wird. Sie nennt fünf zentrale Punkte, welche dieser Einschätzung zugrunde liegen, wobei die Aussagen, der Prozess sei „der Willkür weitgehend entzogen“ (Punkt 2), der „Ursprung des Weinens liegt im Unbewußten“ (Punkt 4) sowie „der Ablauf ist vom Augenblick des Einsatzes an in hohem Maße seiner Eigengesetzlichkeit überlassen“ (Punkt 5)<sup>358</sup> einer surrealistischen Lesart der Tränenthematik in hohem Maße entgegenkommt. Der Begriff des „automatischen Lösungsprozesses“ erinnert unmittelbar an die surrealistische Idealvorstellung des automatischen Schreibens. Breton definiert den Surrealismus im *Ersten Manifest des Surrealismus* von 1924 generell als einen reinen psychischen Automatismus: „SURREALISMUS, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“<sup>359</sup>

Die von Spitz genannten Punkte definieren gleichermaßen jenen automatischen Prozess wie den leib-seelischen Vorgang des Weinens selbst. Diesem geht nach Spitz ein Spannungszustand voran, der sich innerhalb des konvulsivischen und automatischen Lösungsprozesses stoßweise auflöst.<sup>360</sup> Dass in der adverbialen Bestimmung „stoßweise“ ein ganz ähnliches Bewegungsmotiv besteht, wie es Breton zwischen der konvulsivischen Schönheit und der Bewegung durch die Wahl des Substantivs „Beben“ fasst, verweist auch hier auf eine Metonymie der Wortwahl. Der Vorgang des Weinens soll nach Spitz das Spannungsverhältnis auflösen: „Wir fassen, wie schon gesagt, das Weinen als die Anbahnung des Ausgleichs zwischen einem bestehenden und einem neu geformten Zustand auf, die sich im Spannungsverhältnis zueinander befinden. Das sich gegen die neue Einstellung sträubende Ich gerät in eine Erstarrung hinein, es steht außerhalb des Lebensstromes und ist abgeschnitten von der Wirklichkeit. Jeder Stoß, jede Phase des Weinens löst diese Erstarrung, bringt das Ich in den Konnex mit seinem Lebensganzen zurück und damit in die Wirklichkeit.“<sup>361</sup> Die Erstarrung, die ja ebenfalls in der Erzählung Ovids eine entscheidende Rolle spielt und welche die ganze Figur der Niobe vollständig erfasst, wird jedoch nicht aufgelöst, und auch die Fotografie Madame Yevondes petrifiziert die Porträtierte zunächst vollständig. Während die Tränen in der Mythologie die körperliche Erstarrung

---

<sup>356</sup> Spitz 1935, S. 10.

<sup>357</sup> Ebd.

<sup>358</sup> Ebd., S. 11.

<sup>359</sup> Breton 1986 (1962), S. 26. Hervorhebung im Original.

<sup>360</sup> Spitz 1935, S. 11, Punkt 1 und Punkt 3.

<sup>361</sup> Ebd., S. 21.

nicht lösen können, zeigt sich anhand des Tränenstroms in der fotografischen Aufnahme eine Metamorphose der medialen Art, eine Umwandlung vom „Stein zum Fleisch“.<sup>362</sup> Im Gegensatz hierzu präsentiert Man Ray ein Bild der Tränen, das insbesondere im Zusammenspiel mit der Bewegungsproblematik und den explosiven „batavischen Glastränen“ eine bedrohliche Spannung inszeniert, die dauerhaft arretiert und damit unaufgelöst bleibt. „Abgeschnitten von der Wirklichkeit“ schafft Man Ray ein surreales Ideal der schönen Tränen, in der spannungsreichen Schwebe zwischen „einem bestehenden und einem neu geformten Zustand“.<sup>363</sup> Die Glasperlen-tränen verdeutlichen eine spannungsreiche Irritation zwischen dem erregten Inneren, der Hitze des dort aufsteigenden Gefühls, und der nach außen kühl wirkenden technisch perfekten, eingefrorenen Träne: Das erhitzte Glas ist abgekühlt, doch die Spannung des Abkühlungsprozesses schlummert im verborgenen Inneren.

Der Ausdruck des Weinens ist konvulsivisch und automatisch, die Träne als äußeres Signum seine ideale formale und ästhetische Kristallisation. In den Glastränen Man Rays kulminieren die Idee des „Explosante-fixe“ und der Höhepunkt des Konvulsivischen gleichermaßen. Eine derart im fotografischen Bild stillgestellte Träne wird zu einer erotisch aufgeladenen, höchst explosiven Formel: „berstend-starr, magisch und umstandsbedingt“.<sup>364</sup> Die surrealen Tränen Man Rays sind alles andere als harmlos schön und unbewegt.

## 7.2 Die bewegte Spur der Tränen

Die auf die Haut applizierten Glastränen Man Rays sind voneinander isolierte Zeichen, jede für sich genommen kann als Pars pro toto für den Tränenstrom eintreten. In der Fotografie werden die gläsernen Perlen räumlich voneinander getrennt. Es gibt keine sichtbare Spur, die sie miteinander verbindet oder verkettet. Erst wenn die einzelnen Zeichen durch den Betrachter zusammengelesen werden, entsteht eine Vorstellung von einem gemeinsamen Bewegungsfluss in der Zeit, und erst dann perlen Tränen in der Vorstellung die Wangen hinab. Im besten Fall ist diese gedachte Tränenspur jedoch an einem schmalen Rinnsal auf der Haut ablesbar und verdeutlicht den zeitlich voranschreitenden Prozess des Weinens. Der einzelne fallende Tränentropfen und die bewegte Tränenspur werden in Bezug auf die Dimension der Zeit in diesem Kapitel genauer beleuchtet.

Picasso hat auf einigen Blättern der Serie der *Weeping Women*, von denen bereits in Kapitel 5.2 Beispiele analysiert wurden, diese Spur der Bewegung durch einfache schwarze Linien auf der Haut angegeben. In der reduzierten skizzenhaften Darstellung einer frühen Weinenden, der *Weeping Woman* vom 24. Mai 1937, sind es jeweils drei dunkle Linien, welche sich von einem gemeinsamen Quellpunkt im Augenwinkel eines jeden Auges aus sternförmig ausbreiten.

---

<sup>362</sup> Siehe Kapitel 6.3.

<sup>363</sup> Spitz 1935, S. 21. Vgl. das vollständige Zitat weiter oben in diesem Kapitel.

<sup>364</sup> Breton 1994 (1937), S. 22.

Am Ende laufen die insgesamt sechs Tränenspuren in perlförmige schwarze Verdickungen aus. (Abb. 4) Sind hier die Linien in ihrem Verlauf wenig geradlinig und beinahe zart, so zeigt ein weiterer Kopf, der auf denselben Tag datiert ist, jene Spuren als spannungsvoll gebogene Linien, die kraftvoll und schnell gezeichnet wurden. (Abb. 37) Die Spur nimmt in ihrem Verlauf keine Rücksicht auf die eigentlichen Auswölbungen der Gesichtspartien, so dass das Gesicht, obschon es im Vergleich zur ersten Skizze durch die Licht- und Schattenwirkung plastisch gestaltet ist, insgesamt noch flächig wirkt. Aus dem rechten Auge strömen vier Tränenbahnen, zwei davon schwingen, äußerst flexibel sich überlagernd, dynamisch bis zum linken Auge und überkreuzen unterhalb des Auges drei Tränenspuren, die aus dessen innerem Augenwinkel entströmen. Die linke Wangenpartie weist so im Vergleich zur rechten Gesichtshälfte eine immense Verdichtung von schwarzen Linien und Tränenperlen auf. Der Knotenpunkt der sich überkreuzenden Linien befindet sich vor dem Hintergrund einer dunklen kreisförmigen Fläche, die eine stark gerötete Wangenfläche markiert. Während eine der Tränenbahnen direkt an der unteren Wimpernreihe endet und die schwarze Tränenperle noch innerhalb der dunklen Kreisformation liegt, emanzipieren sich die übrigen vier Tränenströme von der dunklen Fläche und die ovalen Tränenperlen heben sich klar von der reinweißen Gesichtshaut ab. Durch die Bewegtheit der Linien entwickeln die Tränen eine Eigendynamik, die von der Intensität des eruptiven Ausbruchs weit mehr gelenkt zu sein scheint als von den plastischen Gegebenheiten der dargestellten Gesichtszüge. Die kraftvollen Linien vermitteln den Eindruck einer extrem schnellen Bewegung, die durch nichts abgelenkt wird und die sich ihren Weg ungehindert bahnt.

Diese Dynamik der Linien variiert Picasso ungefähr einen Monat später in einer farbigen Darstellung einer *Weeping Woman with Handkerchief* vom 22. Juni 1937. (Abb. 38) Diese Art der Darstellung erinnert unmittelbar an die sternförmig sich ausbreitenden Tränenbahnen in Bellmers sechster Illustration zur *Histoire de l'œil*, die hier wie dort in einer hellen Perle münden. (Abb. 13) Die Wildheit des eruptiven Ausbruchs in dem schreienden Gesicht der *Weeping Woman* vom 24. Mai 1937 weicht in dieser späteren Fassung einem nunmehr gemäßigten Trauergestus. Auf den wild bewegten Zeichenduktus in der früheren Zeichnung wird zugunsten einer deutlich reduzierten und klaren Linienführung verzichtet. Die insgesamt beruhigte Farbpalette zeichnet sich durch eine kühle grauviolette Tönung des Gesichts und ein gedecktes, annähernd monochromes Braun im Bereich der Kleidung aus. Der unruhig und grob gekritzelte Hintergrund der Weinenden vom 24. Mai, der an struppiges und zerzaustes Haar erinnert, wird in der farbigen Fassung zu einem schwarzen Monochrom verdichtet. Die Haltung der Weinenden ist ruhig, der Kopf mit dem ordentlich zurückgekämmten Haar nur leicht geneigt. Der mehr zu einem Seufzer als zu einem schmerzlichen Schrei geöffnete Mund hält seine Zunge im Inneren zurück. Diese Aspekte markieren im Zusammenspiel mit dem neu hinzukommenden Attribut des Taschentuchs einen zivilisierten Umgang mit dem Schmerz.<sup>365</sup> Aus dem linken Auge strö-

---

<sup>365</sup> Vgl. Freeman 1994, S. 74f.

men zwei schwarze, vollkommen geradlinig ausgeführte Tränenschnüre, an deren Ende zwei klare Tränenperlen hängen. Die kürzere Spur endet mit einer Träne über dem geöffneten Mund, die andere stößt bis fast an die untere Begrenzung des Gesichts vor. Durch die Stärke der Linien wirkt die Tränenspur viel kräftiger als die meist zarteren Binnenkonturen des Gesichts. Die Dynamik, die zuvor die schwarzen Linien frei bewegt schwingen ließ und für die Intensität des Schmerzes stand, wird zugunsten einer Darstellung von Massivität aufgegeben: Die starre Ausführung der massiven Tränenspur gilt hier als Anzeichen für die Stärke des Schmerzes und damit zugleich für die Stärke der inneren Bewegung. Die Angabe der wässrig zerfließenden Farbe am linken Auge als Verweis auf die Tränenflüssigkeit bildet einen zusätzlichen Kontrast zu der formelhaften Darstellung der kräftigen Tränenspur mit den ausgeformten Perlentropfen. Da dieser klare, zerfließende Fleck im Gegensatz zu der geradlinigen Tränenbahn keine äußere Begrenzung durch schwarze Umrandungslinien erfährt, impliziert die in ihrem Fluss nun getrocknete Farbe tatsächlich eine Bewegung im Sinne einer dezidierten Auflösung.

In ihrer Formlosigkeit ähnelt diese auslaufende Tränenkontur sehr deutlich an die Tränenbildung auf dem Antlitz Lady Campbells als Niobe. (Abb. 25) Die Auflösung in Tränen artikuliert sich in der Fotografie als ein optischer Effekt, der in Verbindung mit der Auflösung der Materialität der fotografischen Oberfläche eine Analogie zwischen Tränenflüssigkeit und Entwickleremulsion herstellt.<sup>366</sup> Während sich die Analogie allein dem optischen Effekt verdankt und die Oberfläche und das Material der Fotografie tatsächlich unversehrt bleiben, fallen in Picassos *Weeping Woman with Handkerchief* vom 22. Juni optischer Effekt und Materialeigenschaften direkt zusammen. Das Material Farbe ist zunächst ebenso flüssig und flüchtig wie die Tränen. Während die Farbe gerinnt und trocknet, bildet sie die strukturelle Oberfläche der Malerei, d.h. die Spur des Flüssigen und Flüchtigen schlägt sich dauerhaft auf der Bildhaut nieder, die durch sie erst gebildet wird. Die Bewegung des Zerfließens bleibt als natürliche Spur im Bild erhalten. Sie wird vom Künstler als solche dort gezielt gesetzt, wird aber in ihrer endgültigen Ausformung durch das Wesen des flüssigen Materials determiniert und folgt nicht seinem Duktus. Der Automatismus des Weinens, wie ihn Spitz und Plessner für den leib-seelischen Ausdruck charakterisiert haben,<sup>367</sup> findet seine formale Entsprechung in der automatischen (Mal-)Technik Picassos.

Im Gegensatz zu den schwarzen Tränenbahnen sind diese zerfließenden Tränen in ihrer Bewegung nur bis zu einem gewissen Grad vom Künstler beherrschbar. Eine Eigenschaft, die in metaphorischer Lesart ebenfalls auf den Akt des Weinens verweist, die „grundsätzliche Unverfügbarkeit über unsere leibseelische Existenz“ und den „ausdrücklichen Verlust der Herrschaft“<sup>368</sup> über das Selbst. Die Bewegung, die von der noch flüssigen Farbe ausgeht, der Prozess ihres Fließens, Gerinnens und Trocknens, beinhaltet formale Unwägbarkeiten, die den Grad der

---

<sup>366</sup> Vgl. Kapitel 6.3.

<sup>367</sup> Spitz 1935, S. 10 und Plessner 2003 (1941), S. 333.

<sup>368</sup> Meyer-Drawe, o.J., o.S. [Online]

Auflösung, die Vermischung mit anderen Farbschichten, die Ausdehnung, die Form usw. betreffen können. Die Bewegung der fließenden Farbe richtet sich auf diese bestimmten Grenzen innerhalb des Bildes hin aus, welche erst durch die Erreichung ihrer eigenen Grenze, wenn beispielsweise die zunehmende Viskosität durch den Grad der Trocknung ihre weitere Ausdehnung verhindert, beendet wird. Genauer gesagt, die Farbe selbst entgrenzt sich gegenüber der Farbe im Bild, sie richtet die Auflösung damit gegen genau das, was sie selbst auch ist, um sich gegen die anderen Farben zu behaupten. Allein ihre besondere Konsistenz ermöglicht es ihr, sich anders zu verhalten, sich zu bewegen, da sie flüssiger ist als die übrige Farbe im Bild. In ihrem Trocknen, in ihrer abschließenden Verdinglichung als Träne manifestiert sich zugleich das Kondensat ihrer Auflösung und ihrer Bewegung. Sie trocknet zwar, aber damit verschwindet sie nicht etwa wie die reale Träne auf der Haut, sondern ganz im Gegenteil: Indem ihr Fluss versiegt, bleibt die Kunstträne dauerhaft bestehen.

Die geradlinigen schwarzen Tränenbahnen wirken gegen ihre freie Ausformung besonders starr und steif, zugleich aber auch distinkt und in ihrer Bewegung zielgerichtet. Die Stärke der Linien spricht für die Kraft und die Intensität dieser Tränen. – Aspekte, die in dieser Darstellung offensichtlich von größerer Bedeutung sind als der Fokus auf eine momentane, plötzlich eintretende Bewegung, wie sie die *Weeping Woman* vom 24. Mai 1937 zeigt. In ihrer Geradlinigkeit und ununterbrochenen Länge heben sie sich von den weich geschwungenen Binnenkonturen des Gesichts allzu deutlich und beinahe hart ab. Diese Tränen quellen und fließen nicht, wie der zerfließende Tränenfleck, sondern sie schießen geradezu hervor. Zugleich erinnern die Tränenspur formal an zwei spitze Nadeln, die im Auge stecken und dort den inneren Schmerz vergrößern. Freeman macht auf die scharfen Fingernägel der Frau aufmerksam, die auf Wut und Zorn hinweisen. Die Schwertklingen ähnelnden Hände stehen ihr zufolge für die Gewalt des Tränenausbruchs.<sup>369</sup> In dieser Lesart kann das an spitze Nadeln erinnernde Aussehen der Tränen als erhöhter Ausdruck des Schmerzes interpretiert werden.

Die Tränenspur und die helle Tränenperle werden formal durch die äußeren Konturlinien zugleich miteinander verbunden und gewissermaßen getrennt. Die klare Perle scheint eher auf einem Stab oder einer Nadel zu sitzen, als dass beide aus einem einzigen fließenden Stoff gemacht sind. Die gerade Spur der Tränen schießt mit eruptiver Kraft aus dem Auge und gleichzeitig bohren sich die Nadeln, von außen kommend, tief in das Auge hinein und steigern so den inneren Schmerz. Beide Eindrücke überlagern sich wechselseitig, doch widersprechen sie sich nicht. Sie stützen vielmehr die Annahme, dass der Tränenausbruch gewaltig ist, da sich aus derartig kräftig hervorschießenden Tränen eine hohe Intensität der Trauer ablesen lässt. Gleichzeitig symbolisieren sie einen qualvoll stechenden Schmerz und eine äußerste, bis auf die sprichwörtliche Spitze getriebene, tiefe Verzweiflung. Die ausufernde und zerfließende Farbe im linken Augenwinkel der *Weeping Woman with Handkerchief* bedeutet gleichermaßen die

---

<sup>369</sup> Freeman 1994, S. 75.



Auflösung des Farb- wie auch des Bildkörpers, die im übertragenen Sinne auf das Zerfließen des weinenden Subjekts in Tränen verweist. Durch das gleichzeitige Vorhandensein der kräftigen Tränenspur in demselben weiblichen Gesicht wird der unabwendbaren und passiven Auflösung der Weinenden das ausdrucksstarke Anzeichen eines stechenden Schmerzes hinzugefügt. Durch den starken Duktus der expressiven Tränenbahnen wird die Heftigkeit des Gefühls ausgedrückt und durch die optische Analogie mit den schmerzerzeugenden Werkzeugen der spitzen Nadeln die aggressive Gewalt des Schmerzes. Die Tränen lindern den Schmerz nicht, sondern, ganz im Gegenteil, vergrößern ihn noch, indem sie wie Nadeln in die Augen stechen. An dieser Stelle sei noch einmal auf Didier Anzieu verwiesen, der die Gefahr einer Entpersönlichung eng mit dem Bild der perforierbaren Haut verbunden sieht und vor allem mit „der Angst, dass eine lebenswichtige Substanz durch diese Löcher abfließt“.<sup>370</sup> Von den nadelartigen Tränen geht eine derartige Bedrohung gleich in zweifacher Hinsicht aus, da sie in sich die drohende Gefahr der Durchdringung der Haut beinhalten und zugleich das unabwendbare Abfließen „lebenswichtiger Substanz“ für das Auge bedeuten. Picasso gelingt in dieser Darstellung eine eruptive und bedrohliche Übersteigerung des Schmerzes, die in der Darstellung der Träne kulminiert. Im Zusammenspiel mit dem ausgeprägten Gesichtsausdruck des Schmerzes und den grotesk verzerrten Gesichtszügen wird der Schmerz ins Grenzenlose übersteigert. Die Heftigkeit des Gefühls wird insbesondere durch diese äußerst expressiven Tränenbahnen ausformuliert. Da sie im Bild als die handschriftliche Spur des Künstlers manifest sind, wird Picassos eigene Erregung in ihnen ersichtlich. Die bewegte Tränenspur verrät die innere Bewegung des Künstlers, die als intensive emotionale Auf- und gleichzeitige Entladung mit der Träne spürbar wird.

Sowohl die Tränen der *Weeping Women* von Picasso als auch die Glasperlentränen Man Rays sind als abstrakte und formelhafte Zeichen ausgeführt. Erst in Verbindung mit den Augen und der Gesichtshaut bzw. mit dem Ausdruck des menschlichen Gesichts können sie als Tränen gelesen werden. Die innerbildliche Bezugnahme auf das Antlitz und auf den Körper ist ein unabdingbarer Moment, um diese abstrakten Zeichen als Körperzeichen verstehen zu können. In einer frühen Installationsarbeit von Bill Viola aus dem Jahr 1976 fehlt genau diese existenzielle Beziehung zum menschlichen Körper. An eine experimentelle Versuchsanordnung erinnernd, präsentiert sich in einem abgedunkelten Raum eine technisch anmutende Konstruktion, die nur wenige Elemente beinhaltet und dadurch sehr reduziert und einfach wirkt. Wie sich eine derartig abstrakte Installation als Referenz auf den Menschen und seine Emotionen verstehen lässt, wird anhand der Bewegung des einzelnen Tropfens im Raum und im besten Fall anhand des im Raum anwesenden Betrachters ersichtlich.

Auf einer Bodenmatte liegt eine flache Holztrommel, mit hellweißer Haut bespannt. Hoch darüber befindet sich ein schmales Kupferrohr, wie es für Wasserleitungen gebräuchlich ist. (Abb. 39 u. 40) Die Öffnung des Rohres ist senkrecht nach unten gerichtet und befindet sich

---

<sup>370</sup> Anzieu 1996 (1991), S. 58. Vgl. Kapitel 5.5.

zentriert über der Mitte der Trommel. Der Fokus einer schräg aufgehängten Videokamera richtet sich von oben herab gezielt auf das Ende des schmalen Rohres. Sie filmt den, sich von Zeit zu Zeit in äußerster Langsamkeit am Ende des Rohres ausbildenden klaren Wassertropfen, der unerwartet abrupt hinabfällt und auf die Trommel aufschlägt. Das sonst kaum wahrnehmbare Geräusch eines auftreffenden Wassertropfens wird auf diese Weise im weiten Raum einer Galerie oder eines Museums um ein Vielfaches verstärkt. Sein hohler Klang hallt in der Dunkelheit des Raumes so eigentümlich nach, dass man sich unwillkürlich in die Tiefe einer dunklen Grotte oder Höhle versetzt glaubt. Indem sich direkt ein neuer Tropfen am Ende des Kupferrohrs bildet, beginnt der nicht enden wollende Kreislauf von neuem. Drei Lichtquellen erhellen punktuell die entscheidenden Punkte der Installation, einmal das Rohr als Ausgangspunkt des Geschehens, dann die Trommel als Endpunkt des Werdens und Vergehens jedes einzelnen Tropfens. Die dritte Lichtquelle richtet sich nicht auf ein Element der Installation, sondern in die Leere des Raumes vor der Bodenmatte. In diesen Lichtkegel tritt unvermutet der Besucher, der vor der Bodenmatte stehen bleibt, um den sich bildenden und hinabfallenden Tropfen zu betrachten. Als ein wesentliches Element zur Vervollständigung der Installation steht er frontal vor dem oben befindlichen Kupferrohr, der Bodenmatte mit der aufliegenden Trommel und der aufzeichnenden Videokamera. Deren Bilder werden ohne Zeitverzögerung auf eine Wand im selben Raum projiziert. Jedes einzelne Bild wird auf diese Weise direkt übertragen, und zwar, wie Viola bemerkt, genau „parallel zum Fluß der Zeit“.<sup>371</sup> In dieser Projektion wird der Wassertropfen nun immens vergrößert und äußerst klar in Echtzeit, wie bei einer Live-Übertragung, auf der zweidimensionalen Projektionsfläche im Raum abgebildet. Hier ist nun mehr als deutlich zu sehen, wie sich der zarte Tropfen zu formen beginnt, aufreizend langsam anschwillt, sich in die Länge dehnt und leicht zittert, während er seine Oberflächenspannung ausbildet.

Stünde der Betrachter allein vor der Installation und sähe nur diesen winzigen Wassertropfen, so entginge ihm wohl dieses wunderbare Schauspiel, das sich erst in der Vergrößerung offenbart. Angesichts der allseits umgebenden räumlichen Dunkelheit mag noch einmal an Bretons Apotheose der batavischen Glastränen erinnert sein. Er sah sich „im Geiste wieder in einer Höhle“ stehen und dort ein kleines Gebilde betrachten, das „aus düsterem Grund sich erhebend“, „in regelmäßigen Abständen“ die „Tropfen, die von der Decke der Höhle herabfielen“ empfing, die „auf seinen oberen Teil auf(trafen), der sehr zart und von blendender Weiße war“.<sup>372</sup> In dieser gedanklichen Rückprojektion erinnert Breton das Schauspiel erneut als wunderbares Geschehnis von beklemmender Eindringlichkeit. Wenn der Betrachter nun im dunklen Raum vor dem von oben herabfallenden Wassertropfen Violas steht, der auf die zarte weiße Haut der Trommel aufschlägt, so geschieht auch hier etwas Wunderbares, das sich ebenfalls erst in der Projektion, hier der Projektion des Mediums Video – was übersetzt nichts anderes heißt als „ich sehe“ – zu erkennen gibt. Denn wenn sich der Betrachter in einem gewissen Abstand

---

<sup>371</sup> Viola 2004, S. 262.

<sup>372</sup> Breton 1994 (1937), S. 15.

frontal vor die Installation begibt, so wird er genauso von einer Lichtquelle angestrahlt wie die zuvor genannten zwei entscheidenden Punkte der Installation, das Rohr und die Trommel. Das bedeutet, dass er über die Lichtsituation in die Installation mit einbezogen wird und er damit auch als integraler Bestandteil der Installation zu verstehen ist. Und tatsächlich wird er, d.h. genauer: sein Bild, in die Installation eingespeist.

In der Videoprojektion, die sich innerhalb seines Gesichtsfelds befindet, zeigt der um sein Vielfaches vergrößerte Wassertropfen das gespiegelte Bild des Betrachters. Sein Gesicht erscheint, auf den Kopf gestellt, in dem sich langsam ausdehnenden, plötzlich herabfallenden und sich immer wieder neu bildenden Wassertropfen. Während dieser seine Oberflächenspannung ausbildet, formt sich auf seiner dünnen Haut wie in einem Spiegel das Bild, schwillt langsam an, wird grotesk verzerrt in die Länge gezogen und erzittert, bis es mit dem Tropfen laut zerplatzt. In diesem Prozess bildet der Betrachter, so Violas Intention, zusammen mit dem Tropfen, dem Videobild, dem Geräusch und dem umgebenden Raum ein dynamisches interaktives System, das als ein reflexives und einheitliches Ganzes zu verstehen ist.<sup>373</sup> In einer rückblickenden Beschreibung seiner frühen Installationsarbeiten beschreibt Viola diesen Prozess als ein Eintauchen in die Welt des Bildes: „Schon in den frühen 70ern, als ich mit meinen Installationen begann, habe ich die Position des Betrachterkörpers zum jeweiligen Werk mit reflektiert. In meinen architektonisch-medialen Installationen wird der Raum selbst zum Kunstwerk, und der Betrachter taucht in die Welt des Bildes ein. Man betritt den Raum und befindet sich im Bild. Es gibt für den Betrachter keine Position von außen, da Körper und Medium miteinander verschmelzen.“<sup>374</sup> Der Wassertropfen ist das natürliche Medium, in den der Betrachterkörper eintaucht und mit ihm verschmilzt, deutlich sichtbar erst hervorgebracht durch das Videobild.<sup>375</sup> Der Tropfen ist wie das Spiegelbild, das im Sinne einer „Live-Übertragung“<sup>376</sup> den Körper nur dann in sich widerspiegeln kann, wenn er tatsächlich vor ihm anwesend ist. Das Bild im Wassertropfen ist jedoch nicht einfach nur eine Reflexion, sondern vielmehr ein Analogon auf das optische Bild im menschlichen Auge und der Linse im Korpus der Kamera. Der winzige Tropfen funktioniert ähnlich einer winzigen Weitwinkellinse einer Kamera und ist in diesem Sinne zugleich ein bildgenerierendes Medium. Viola beschreibt in einer Notiz von 1976 ein Erlebnis, das ihn dazu veranlasst hat, mit dem Wassertropfen, den er im selben Jahr auch in der Arbeit *Migration* als Medium nutzt, zu arbeiten und ihn als optische Linse zu begreifen. Er geht in einer regnerischen Nacht zu Fuß nach Hause und bleibt stehen, um seine Brille zu trocknen. Als er seine regennasse Brille betrachtet, registriert er in jedem winzigen Tröpfchen ein perfektes winziges Bild der vorbeifahrenden Autos, der Lichter und der Straße: „Seeing the drop images on the lenses of my glasses helped me to realize that these images were not reflections, but were

---

<sup>373</sup> Siehe Viola in: Violette 1995, S. 42.

<sup>374</sup> Viola 2004, S. 266.

<sup>375</sup> Zum Motiv des Wassers bei Viola siehe Yu 2008, insbesondere S. 71ff. [Online]

<sup>376</sup> Kacunko 2010, S. 13. Vgl. Kapitel 6.6.

optical images. Each waterdrop was functioning as a tiny wide-angle lens to image the world around.”<sup>377</sup>

In der Installation ist der Wassertropfen als die primäre optische Linse bzw. Projektionsfläche ebenso in steter Bewegung wie das sekundäre Medium, das Videobild. Die Videospur nimmt das Bild des Tropfens, in dem wiederum das Bild des Betrachters eingefangen ist, in sich auf, speichert es und gibt es sogleich als Bild wieder nach außen ab. Viola beschreibt beide Medien als Spiegel: „One mirror reflects the other, and the reflection mirrors the reflection.“<sup>378</sup> In Bezug auf die Bewegung des Wassertropfens besteht die Besonderheit des aufzeichnenden Mediums Video darüber hinaus genau darin, dass auch dessen Einzelbilder nicht stillstehen, sondern ebenso wie der zitternde Tropfen, ständig vibrieren: „In video, a still image does not exist. The fabric of all video images, moving or still, is the activated, constantly sweeping electron beam – the steady stream of electrical impulses coming from the camera or video recorder. (...) All video has its roots in the live. The vibrational acoustic character of video as a virtual image is the essence of its ‚liveness‘.“<sup>379</sup> Die Videokamera leitet die Bewegung des Betrachters und des bewegten Tropfens in vibrierenden Bildern weiter, wobei der stete Strom der hinabfallenden Tropfen mit dem ständigen Fluss der elektronischen Impulse korrespondiert.

Diese verdoppelte Bewegung wird auf die statische Wand des abgedunkelten Raumes projiziert, die in ihrer Flächigkeit in gewisser Weise der Oberfläche der Trommel entspricht. Beide, die Wand und die Trommel, markieren jeweils einen Endpunkt im Kreislauf des Werdens und Vergehens der Tropfen. Während allerdings die Trommel ihr akustisches Signal abgibt, gerät auch sie in Vibration, denn die Bewegung des Tropfens, sein Aufprall, überträgt sich auf ihre dünn gespannte Membran. Sie schwingt und zittert ebenfalls, und der Ton des Wassers, seine Schallwellen, fließen in den Raum hinein. Ohne dass sie selbst bewegt ist, reflektiert die statische Wand die Wellen des Lichts und des Klangs und gibt sie in den dunklen Raum ab, dessen Teil und gleichzeitige Begrenzung sie selbst ist. Sowohl durch die Trommel als auch durch die Projektion auf der Wand gelangt der zarte Wassertropfen zu einer unüberhörbaren akustischen Stärke als auch zu einer unübersehbaren Größe. Durch die Gegenüberstellung und Relativierung der unterschiedlichen Größenverhältnisse in Bild und Ton rekurriert Viola ganz bewusst auf die Beziehung zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos, wie er selbst erläutert: „One of the foundations of ancient philosophy is the concept of the correspondence between the microcosm and the macrocosm, or the belief that everything on the higher order, or scale of existence reflects and is contained in the manifestation and operation of the lower orders. This has been expressed in the religious thought as the symbolic correspondence of the divine (the heavens) and the mundane (the earth), and also finds representation in the theories of contemporary physics that describe how each particle of matter in space contains information about the

---

<sup>377</sup> Viola in: Violette 1995, S. 41.

<sup>378</sup> Viola in: Belting 2003, S. 206.

<sup>379</sup> Viola 2003, S. 158.

state of the entire universe.”<sup>380</sup> So, wie der kleinste Tropfen Wasser die ganze Welt in sich einfängt und sich auf diese Weise das Große im Kleinen spiegelt.

Der Betrachter wird unmittelbar in diesen Zyklus eingebunden, denn er, sein Gesicht, sein unverwechselbares individuelles Bild, ist für die Dauer seines Verweilens vor der Installation ein Teil dieses Kreislaufs, in den er eintaucht. Der Wassertropfen zeigt dieses Bild und gibt zugleich eine Vorstellung von der vergänglichen Natur der Welt, die auch der Betrachter selbst in sich trägt. Die stete Regelmäßigkeit, mit der sich die Tropfen ausbilden und vergehen, verweist auf eine rhythmisierte Zeiterfahrung und vermittelt sowohl eine Vorstellung von Vergänglichkeit als auch Dauer. Otto Neumaier beschreibt die Bedeutung der Zeitzyklen bzw. Kreisläufe in Violas Arbeiten als essenziellen Aspekt in Violas Arbeiten. Indem er den Menschen in die Kreisläufe der Natur stellt, soll die individuelle Existenz sich als ein Element einer größeren, universalen Einheit erfahren.<sup>381</sup> Es klingen naturphilosophische und spirituelle Gedanken an, die ebenfalls durch den Titel der Arbeit evoziert werden: *He Weeps for You* erinnert als aussagekräftiger Sinnspruch in der christlichen Tradition beispielsweise daran, dass Jesus Christus aus barmherziger Liebe um jeden einzelnen Sünder weint. So vergießt er Tränen beim Tode des Lazarus, denn es heißt eindeutig im Johannes-Evangelium: „Et Jesus flevit“ (Joh 11,35). Mit dem Personalpronomen „He“ im Titel rekurriert Viola jedoch nicht nur explizit auf den christlichen Erlöser: „The phrase ‚he weeps for you‘ just popped out of my brain when I was working on the piece. It’s literally a fragment from my reading, an artist that synthesizes a way of thinking about the world. It functions as a reference to the whole notion of religious tradition, Christian or otherwise. I also wanted to make a connection between the drop of water in the piece and tears.”<sup>382</sup>

Da die Installation keine direkten Hinweise auf eine nähere Deutung des Tropfens als Träne bietet, kann der Betrachter erst in der Verbindung mit dem Titel den Wassertropfen gedanklich zu einer Träne umwandeln. Mit ihr zusammen gerät die fortwährend tropfende Apparatur entweder zu einem empfindungsfähigen „He“ oder Viola nimmt, aus einer kritischen Distanz heraus betrachtet, eine Umwertung oder gar Abwertung der Tränen vor, die mit einem tropfenden Wasserrohr verglichen, äußerst banal wirken. Positiv gewendet, erschiene diese Träne zugleich aber auch als vollkommen autonom, befreit von jedweden Bezug auf eine Person, ein individuelles Geschehen, eine näher spezifizierte Emotion. Kein Pathos und keine Süße begleitet sie, sie fordert keine Reaktion von ihrem Gegenüber ein, appelliert nicht an seine Gefühle und weckt kein peinliches Berührtsein. Sie wäre ein vollkommen reines Destillat, die universell einsetzbare Träne schlechthin. Wenn sie nicht in genau dieser Autarkie vom Menschen, diesem Mangel an appellativer Bewegkraft zugleich all das verlöre, was ihr Wesen als Träne ausmacht. Vollkommen losgelöst vom menschlichen Körper, befreit von seinem ursprünglichen Quellort,

---

<sup>380</sup> Ebd., S. 42.

<sup>381</sup> Siehe Neumaier 2004, S. 67.

<sup>382</sup> Viola in: Rutledge 1998, S.73.

dem Auge, ist sie nur ein klarer Wassertropfen, der die äußeren Bilder spiegelt. Die Träne zerfällt zu nichts weiter als einem Tröpfchen Wasser.

Aufgrund dieser verschiedenen Deutungsmöglichkeiten schillert der Wassertropfen mal als bedeutungsvolle emotionale Träne auf, dann wiederum gerät die Träne zu einem winzigen banalen Tropfen. Wasser und Träne können gleichermaßen miteinander korrespondieren, sich zwischen zwei Bedeutungsebenen hin- und herbewegen und ihre Positionen fortwährend austauschen. Auch hierin spiegelt sich die Vorstellung wider, dass im Kleinen das Große bereits enthalten sein kann und Mikrokosmos und Makrokosmos miteinander korrespondieren. Denn die Träne entspräche zum einen einer symbolischen Referenz an eine höhere Instanz (He), oder, wie Viola es formuliert „the divine (the heavens)“, und der Wassertropfen gemahnt an die Kreisläufe der Natur, das irdische Dasein, „the mundane (the earth)“.<sup>383</sup> Der Empfänger der Tränen ist der Betrachter, der über das adressierende „You“ im Titel *He Weeps for You* unmittelbar angesprochen wird. Die Installation richtet sich in zweifacher Weise direkt an ihn, denn er wird durch das Licht gegen das Dunkel im Raum abgehoben und durch die Tränen selbst, da sie in sich sein unverwechselbares Bild tragen. Um diese natürliche Spiegelung als solche im dunklen Raum sichtbar zu machen, sind die auf den Betrachter und den Tropfen konzentriert ausgerichteten Lichtquellen unabdingbar. Nur im Zusammenspiel von Licht und Wasser erscheint sein Bild, als dessen Katalysator das technische Videoauge fungiert. Im Kleinen geschieht im übertragenen Sinne dasselbe, denn im Auge bedingen sich das Wasser der Tränen und das Licht ebenfalls gegenseitig, um die Sehfunktion zu gewährleisten und um ein Bild auf die Netzhaut zu projizieren.<sup>384</sup>

Die Vorgänge der Reflexion, Rezeption und Projektion werden von einzelnen Elementen der Installation übernommen und im dunklen Raum vorgeführt. Die körperlose Träne ist dabei in dreifacher Weise im Raum präsent, einmal als sich materialisierender und wieder verflüchtigender Körper, als eine Projektion desselben, und als hallender Klang. Der Betrachter ist ebenfalls dreifach als Körper anwesend, wobei dieser reale Körper zweimal in eine äußerst flüchtige Erscheinung umgewandelt wird, einmal in die Reflexion auf dem Tropfen und dann in die Projektion dieser Spiegelung. Sein Bild ist weder in der Reflexion noch in der Projektion statisch, es zittert und bebt auf der nach außen gewölbten Wasseroberfläche des Tropfens in äußerster Verzerrung. Dieses Bild ist damit in zweifacher Hinsicht gestört, denn der Betrachter steht einerseits auf dem Kopf und andererseits ist seine Physiognomie aufgrund des Vibrierens des Tropfens verzerrt. Sein Bild unterliegt einem steten Wandel, es entsteht und vergeht. Die Grenzen beider Körper (Betrachter / Tropfen) werden ausgedehnt, bis mit dem Hinabfließen des Tropfens auch das Gesicht zerfließt. Erst in der Wiederholung nehmen beide ihre gemeinsame flüchtige Gestalt wieder an. In diesem Sinne kann der bewegte Tropfen als flüchtiges Medium die Erfahrung der Veränderung und Wandelbarkeit an den Betrachter weitergeben. Die natürli-

---

<sup>383</sup> Viola 2003, S. 42.

<sup>384</sup> Vgl. Kapitel 5.1 und 5.2.

che Bewegung des zitternden Tropfens und des Betrachters wird im Videobild, durch den konstanten Fluss von elektronischen Impulsen, zusätzlich mit Bewegung aufgeladen. Die fallende Träne und das Bild existieren nur im Fluss der Zeit. Die Irritation, die sich aufgrund des verzerrten und auf den Kopf gestellten Abbildes einstellt, schafft eine Distanz zu dem Bild, das der Betrachter von sich zu sehen gewohnt ist. Hinzu kommt eine weitere Verunklarung des Blicks, denn auch das gewöhnliche Verhältnis von Tränen und Gesicht hat sich verkehrt. Sie fließen nicht als kleine Tropfen auf seinen Wangen, sondern sein vollständiges Antlitz erscheint in dieser einen gewaltig vergrößerten Träne eines Anderen: *He Weeps for You*. Nutzt der Betrachter die Distanzerfahrung bewusst als Reflexionsabstand, so kann er sein gespiegeltes Ich nicht nur anders wahrnehmen, sondern als ebenso transfluent begreifen wie das flüchtige Medium, das es ihm zeigt.

Die Installation führt die Entstehung und Auflösung des eigenen Selbst in den Tränen eines Anderen vor Augen. Wird der Andere, wie es der Titel vorschlägt, als gottähnliches oder sogar göttliches Wesen interpretiert, so bedeutet das absolute Sein dieses Wesen die vollkommene Transzendenz schlechthin. Vermittelt also die Anschauung des flüchtigen Tropfens und des darin gespiegelten Bildes gleich eine zweifache Vorstellung von Transzendenz, so wird diese über die Referenz der Träne an das Göttliche sogar verdreifacht. Das erhöhte Transformationspotenzial liegt zum einen in der ständigen vibrierenden Bewegung der vom Körper losgelösten Träne, die den Körper auf eine andere Ebene als Vision entstehen lässt. Zum anderen ist die Träne der Quellpunkt einer Projektion meiner selbst, deren Ursprung in einer imaginierten höheren Instanz liegt. Was ich projiziere, projiziert mich. Oder vielmehr: Das, was ich ansehe, sieht mich an. Das, was die Videoprojektion wiedergibt, was ich sehe (lat. video), ist die Träne, die mich sieht: eine moderne Reminiszenz an Andrew Marvells „seeing tears“.<sup>385</sup>

### 7.3 Tränen in Zeitlupe

Der Titel *He Weeps for You* und damit die eigentliche Intention der Arbeit wird nur dann als solche vollständig realisiert, wenn Betrachter und Träne miteinander interagieren, d.h. wenn sie in der Reflexion und Projektion zu einer gemeinsamen Vision verschmelzen, sich ineinander spiegeln. Erinnert der Titel in der christlichen Auslegung daran, dass Christus aus barmherziger Liebe um jeden Sünder weint, so stehen in der kirchlichen Bildtradition das künstlerische Motiv des Schmerzensmannes und der Schmerzensmutter für die mitfühlende Barmherzigkeit ein.<sup>386</sup> (Abb. 29 u. 30) Dass ein mittelalterliches Andachtsbild in seiner bewegenden Funktion und appellativen Kraft nichts eingebüßt hat, erlebt Viola selbst Ende des Jahres 1998, als er im Art Institute of Chicago das Gemälde *Mater Dolorosa* aus der Werkstatt von Dieric Bouts betrach-

---

<sup>385</sup> Marvell 1892, S. 36–38. Siehe Kapitel 5.1.

<sup>386</sup> Siehe Kapitel 6.4.

tet: „I began sobbing uncontrollably. I couldn't stop. Later I realized what had happened. A kind of feedback loop had formed, a visceral / emotional circuit had been completed, and like a mirror, we were both crying – the painting and me.”<sup>387</sup> Viola empfindet sich als Spiegel der weinenden Maria, so wie er sich in ihr gespiegelt sieht, wobei die Ähnlichkeit nicht auf physiognomischen Details basiert, sondern auf der Widerspiegelung einer inneren Empfindung, der Einfühlung und der mitfühlenden Sympathie. Seine Tränen spiegeln die ihren wider, so wie seine durch die ihren widergespiegelt werden.

Diese für ihn einmalige Erfahrung ändert seinen Blick auf die Funktion von Kunstwerken und die Position des Betrachters. Viola beschreibt, wie erst durch seine affektive Teilhabe das Kunstwerk vollständig als solches realisiert wird, bzw. wie es erst in dem geschlossenen Kreislauf mit ihm als Teilhabenden seine explizite Funktion erfüllt. Über das transitorische Körperzeichen der Träne wird eine „Affekt-Brücke“<sup>388</sup> zum Betrachter geschlagen, die Distanz zu ihm aufgehoben und das bewegte Motiv bewegt auf diese Weise den Betrachter: „I had fully realized the picture in a way I never thought about before, and the function of an artwork changed dramatically for me at that moment. My training in art school was all about responding to artworks from an intellectual, perceptual, or cultural way – in other words, as a viewer, not a participant... it certainly didn't involve a bodily fluid coming uncontrollably out of my eyes!”<sup>389</sup> Hans Belting, dem Viola diese Beschreibung während eines Interviews gibt, erkennt, dass Violas persönliche Erfahrung mit dem Gemälde genau mit einem Gedanken aus Leon Battista Albertis kunsttheoretischen Schriften aus dem frühen 15. Jahrhundert übereinstimmt. Alberti bemerkt, dass Maler Tränen genau zu dem Zweck einsetzen, um den Betrachter zum Weinen zu bringen und ihn von der Betrachtung zur unmittelbaren Teilhabe zu führen.<sup>390</sup> Die intensive Beschäftigung mit alten Gemälden, insbesondere mit Andachtsbildern und Darstellungen von Leidenschaften<sup>391</sup> als auch das emotionale Erleben privater Höhen und Tiefen im selben Jahr und im Folgejahr 1999 inspirieren Viola, kurz darauf, im Jahr 2000, mit der umfassenden Serie *The Passions* zu beginnen. Trotz seiner kunsthistorischen Studien und der Auseinandersetzung mit technischen Neuerungen, die in dieser Serie zum Einsatz kommen sollten, fehlte ihm bis zu seinem einschneidenden Erlebnis mit der *Mater Dolorosa* von Bouts ein entscheidendes Element, um mit der neuen Werkgruppe zu beginnen. Rückblickend gesteht er, dass es einer der

---

<sup>387</sup> Viola in: Belting 2003, S. 198. In einer Übersetzung variiert der Text: „Es war ein Ölgemälde im hoch auflösenden, hyperrealistischen Stil der nordischen Renaissance. Maria blickte mich aus dem Rahmen heraus an, die Tränen liefen ihr über die Wangen und ihre Augen waren rot und geschwollen. Wie gelähmt stand ich vor dem Bild. Und dann begann ich plötzlich hemmungslos zu weinen. Erst später begriff ich, dass es zu einer Art spontanen Rückkopplung zwischen dem 15. und dem 20. Jahrhundert gekommen sein musste. Da waren wir nun, Maria auf dem Bild und ich im Museum, und wir sahen einander an und weinten.“ Viola 2004, S. 273.

<sup>388</sup> Lausberg 1960, S. 141, § 257.

<sup>389</sup> Viola in: Belting 2003, S. 198.

<sup>390</sup> Ebd., S. 198f.

<sup>391</sup> 1998 wird Viola in das Getty Research Institute eingeladen. Während dieser Zeit nimmt er dort an einem wöchentlich stattfindenden Seminar mit dem Titel „The Representation of the Passions“ teil. Siehe Walsh 2003, S. 31.



wichtigsten Momentes seines Lebens gewesen sei und dass die Tränen ihm den Weg zu der Serie ebneten.<sup>392</sup>

Die erste Gruppe von Arbeiten aus *The Passions* umfasst unter anderem einige kleinformatige Diptychen in bestechender Bildqualität, wie die im Jahr 2000 entstandene Arbeit *Dolorosa*. Zwei auf einem kleinen Podest stehende Flachbildschirme zeigen jeweils im Hochformat Gesicht und Büste einer weinenden Frau auf dem, vom Betrachter aus gesehen, linken Bildschirm, und eines in Tränen aufgelösten Mannes auf dem rechten. (Abb. 41) Der schmale schwarze Rahmen der Bildschirme umfasst beide Porträtierte, die über ein am Rahmen befestigtes Scharnier eng miteinander verbunden werden. Voneinander getrennt und zugleich miteinander verbunden, sind die Flachbildschirme einander in einem leichten Winkel zugeneigt, wie zu einer Bestätigung ihrer Zugehörigkeit zueinander. Beide weinen lautlos, in äußerster Langsamkeit und voneinander isoliert, jeder in seinem eigenen Rahmen. Neben dem verbindenden Scharnier fungiert der Hintergrund, der in beiden Fällen bräunlich-golden und leicht unregelmäßig strukturiert in vollkommener Unschärfe liegt, als gemeinsame Referenz. Auch der Kamerastandpunkt ist in beiden Fällen identisch, die Dargestellten sind aus gleichbleibender Distanz frontal gefilmt worden. Neben den bildkompositorischen Referenzen scheinen auch ihre Bewegungen aufeinander abgestimmt zu sein, obwohl sie nicht voneinander, von ihrer Nähe, und ihren zeitgleich fließenden Tränen wissen. Neigt die Frau den Kopf nach links unten und blickt unfokussiert aus dem Bildrahmen, so spiegelt der Mann ihre Haltung wider, indem er den Blick nach rechts unten senkt. Hebt die Weinende ihren Kopf, wendet ihn nach rechts und blickt mit rotgeränderten und tränennassen Augen flehentlich oder gar verzweifelt nach oben, so übernimmt der weinende Mann zeitgleich ihre Bewegung. Nicht in jeder Position ist die Übereinstimmung in der Choreografie so eindeutig, allerdings sind die gegenseitig sich bespiegelnden Bewegungen auch nicht von Viola vorgegeben worden: „They seem to acknowledge each other’s presence, but this was not planned since both were shot separately and Viola didn’t coordinate their movements.“<sup>393</sup>

In der Langsamkeit ihrer Bewegungen durchlaufen beide Protagonisten unterschiedliche Phasen der Intensität des Weinens. Die Mimik ist insgesamt jedoch nicht als unbeherrscht oder eruptiv zu bezeichnen. Der Mund öffnet sich bisweilen zu einem leichten Seufzer oder Atemholen, doch zu keinem Schrei. Die Hände sind niemals zu sehen, eine lebhafte Gestik oder Trauergebärde wird demnach vermieden, um so das Nach-innen-Gekehrte, das Persönliche und Menschliche des Schmerzes, konzentriert auf das Antlitz, zeigen zu können. Der empfindungsvolle und gemessene Ausdruck entspricht in seiner Ruhe dem beinahe stillgestellten Fluss der Bildbewegung, der nicht vorhandene Ton unterstützt den Eindruck von Stille und tiefer Kontemplation. Die reduzierte Komposition und das Bildthema des gemessenen Schmerzes und der Tränen in Verbindung mit dem Titel und der Präsentation beider Protagonisten als Diptychon,

---

<sup>392</sup> Viola 2004, S. 272f.

<sup>393</sup> Walsh 2003, S. 38.

zeigen mehr als nur eine flüchtige Ähnlichkeit mit den Andachtsbildern der Mater Dolorosa und des Schmerzensmannes. (Abb. 29 u. 30) Sowohl in *Dolorosa* als auch in den ebenfalls zusammengehörigen Andachtsbildern aus der Werkstatt von Bouts werden beide Paare getrennt und doch in ihrer Haltung als aufeinander bezogen präsentiert. In beiden Werken sind die leidenden Protagonisten zentriert und nahsichtig ins Bild gesetzt. Der monochrome Hintergrund in *Dolorosa* ist in seiner farblichen und strukturellen Anmutung ein äquivalentes Zitat des mittelalterlichen Goldhintergrunds, ist jedoch durch den Kamerafokus in die Unschärfe abgeglitten. Mit einem Gesamtmaß von 62,2 x 40,6 cm entsprechen die Flachbildschirme annähernd den Maßen der mittelalterlichen Bildtafeln, die mit zusammen 73,6 x 54,6 cm nur wenig größer sind als das Werk Violas. Der moderne Bildschirm weist aufgrund seiner hohen Bildauflösung und seiner Flachheit eine erstaunliche Ähnlichkeit mit den Andachtstafeln der nordischen Malerei auf. Deren hyperrealistischer Stil wird in vollkommener technischer Brillanz digital präsentiert und ihre immersive und appellative Kraft durch das innovative Medium neu ausformuliert.

Die von Viola für die Serie *The Passions* benutzte Aufnahme- und Wiedergabetechnik wurde erst kurz zuvor, im Jahr 1998, vorgestellt. Der Digital Video-Camcorder, kurz DV, das flexible Speichermedium der DVD (Digital Versatile Disc) sowie eine neue Generation von flachen Plasmabildschirmen (LCD oder Liquid Crystal Display) eröffneten ihm vollkommen neue Möglichkeiten der Präsentation von bewegten Bildern. Mit ihnen wurde es erstmals möglich, die Bilder, anstatt in abgedunkelten, in hell erleuchteten Räumen zu zeigen. Zudem konnten die unterschiedlichsten Formate eingesetzt werden. Flachbildschirme sind nicht nur leicht transportierfähig, leicht handhabbar und variabel aufzustellen oder aufzuhängen, sondern sie weisen dank der digitalen Technologie vor allem eine immens hohe Bildqualität auf und zeigen keinerlei Bildpunkte, Bildzeilen oder auffällige Ränder wie bei einem herkömmlichen Videobild. Viola überzeugte zunächst vor allem der Gebrauch von flexibel einsetzbaren Laptops. Neben den technischen Verbesserungen sieht Viola dezidierte Gemeinsamkeiten mit den Bildtafeln des Mittelalters: „Als ich zum ersten Mal einen der neuen LCD-Bildschirme vor mir hatte und sah, wie sich Bilder auf einem flachen Bildschirm bewegten (...), sprangen mir die Parallelen zum frühen 15. Jahrhundert sofort ins Auge. Hier handelte es sich um eine neue Form der Bildtafel, die nur durch die jüngsten technischen Entwicklungen und das Bedürfnis unserer Gesellschaft, Bilder noch mehr in den Alltag zu integrieren, möglich geworden war. Und mein Laptop kam mir plötzlich ein wenig wie die Andachtsbilder der Frührenaissance vor, die ich gerade studierte, bei denen die beiden Tafeln durch Scharniere verbunden waren und für die Reise zusammengeklappt werden konnten.“<sup>394</sup>

Die hochauflösende Bildqualität der LCD-Bildschirme konfrontiert den Betrachter visuell auf eine neue und unmittelbare Weise mit den dargestellten Leidenschaften. Die Direktheit und Klarheit des Bildes überrascht auch Viola bei seinem ersten Blick auf eine fertig gestellte Arbeit

---

<sup>394</sup> Viola 2004, S. 271.

*Dolorosa*: „I was so shocked. I felt that I was too close to these people in their most private moments, that there was no image surface, no safe zone, between us – but I couldn’t stop looking. I was fascinated by this and ultimately felt that it strengthened the emotional visceral presence of the images.”<sup>395</sup> Das Wissen darum, dass auch Viola auf Schauspieler zurückgreift, um Gefühle zu zeigen, mindert die visuelle Wirkung daher nicht, und seiner Ansicht nach auch nicht die tatsächliche Qualität bzw. Authentizität der Emotion: „The depth and reality of this world startled me. (...) there were these very real emotions, coming from the residual effects of real experiences within the person. I realized that the artificiality I was coming to terms with was not in the emotion itself, but in the *context* for that emotion – in other words: the story or the plot. I was fascinated by the fact that you have someone who is really crying, feeling real pain, but who is, in the same instant, pretending to be someone else in a fabricated, parallel story, where they are playing a character who is crying at that moment. So I had the strong desire to get rid of the story, to discard the plot, the narrative, and just deal with the emotions.”<sup>396</sup>

Durch die technischen Verfahren des Close-Up und der Slow-Motion wird die Emotion von weiteren äußeren Bezügen isoliert und damit zugleich intensiviert als auch zeitlich und räumlich ausgedehnt. In der Slow-Motion öffnet sich ein ungeahnter Raum, in welchem Viola zudem die Zwischenstadien des Weinens zeigen kann, welche die alten Meister gerade nicht darzustellen vermochten. In den christlichen Andachtsbildern kristallisiert sich das Konzentrat der höchsten Emotion in der perlengleichen Träne. Gleich der Niobe in den Metamorphosen Ovids wird die *Mater Dolorosa* endlos ihre Tränen vergießen, wie James Elkins feststellt: „In Bouts’ version she will never stop crying, as long as she lives. Her tears are now everyday tears. (...) This is a painting about a state of mind, a permanent low-level mourning (...) It is a kind of eternal sadness, which will not be dulled by time.”<sup>397</sup> Die beinahe an Stasis grenzende Bewegung der Weinenden in *Dolorosa* dehnt die Zeit ebenfalls endlos aus und die extreme Langsamkeit führt zu einer ausgeweiteten Vorstellung von End- und Zeitlosigkeit, wie Walter Benjamin konstatiert: „Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. (...) Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch [die Kamera], wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.”<sup>398</sup>

Der Blick des Betrachters ist gezwungen, sich auf diese extreme Zeitform der intensivierten Langsamkeit einzulassen, auf die ausgedehnten Nuancen der dargestellten Gefühle. Da Viola den Prozess des Weinens in der stetig wiederholenden Bewegung einer Endlosschleife präsentiert, wird der individuelle kurze Moment eines Tränenausbruchs in den größeren Zusammenhang einer immerwährenden Trauer verschoben. So wie die Tränen in einem statischen Bild stetig fließen und nie getrocknet werden, zeigt der zyklische Kreislauf der Wiederholung weder Anfang noch Ende der Tränen. *Dolorosa* ist genau der Schmerz, der nie enden wird: „Dolorosa

<sup>395</sup> Viola in: Belting 2003, S. 201.

<sup>396</sup> Ebd. Kursivierung im Original. Siehe auch Walsh 2003, S. 40.

<sup>397</sup> Elkins 2001, S. 157.

<sup>398</sup> Benjamin 1963 (1936), S. 36.

is an evocation of the universal human condition of suffering. (...) Their actions unfold in slow motion, and the sequence is presented on a continuously repeating loop, placing the individual's temporary state of crying within the larger domain of perpetual tears and eternal sorrow.”<sup>399</sup> Der Vorgang des Weinens wird vom Mikrokosmos des persönlichen Erlebens und der zeitlich begrenzten Dauer in den Makrokosmos eines universellen Leids eingebunden. Die Zeit wird diese Tränen nicht trocknen. Der explizite Anlass der Tränen liegt außerhalb des Bildes, so dass die universale Wirkung des dargestellten Gefühls gesteigert und so über das Bild respektive den Bildschirm ausgeweitet werden kann. Durch die Auslassung des Beweggrundes können die Tränen als freie Projektionsfläche für den individuellen Schmerz des Betrachters dienen und diesen reflektieren.<sup>400</sup> Werden die Tränen in solcher Art vom Betrachter als Spiegelbild seiner eigenen Erfahrung oder seines akuten Gemütszustandes begriffen, so können die Tränen ihm im äußersten Fall sogar den Weg zu seinen eigenen Tränen ebnen.<sup>401</sup> Sie werden als real begriffen, wenn sie unmittelbar bewegen und eine emotionale Reaktion hervorrufen. Viola beschreibt diese, sich beinahe unbewusst und automatisch einstellende menschliche Anteilnahme als „mechanism of correspondence“, eine starke empathische Bindung zu anderen Menschen, „the root of the very human quality of compassion“.<sup>402</sup>

Das Doppelporträt *Dolorosa* zeigt die reine Darstellung einzelner Gefühlsdispositionen beim Ausdruck des Weinens. Durch die verlangsamte Zeiterfahrung wird der leidenschaftliche Ausdruck dem gewohnten Blick entzogen und damit artifiziell verändert, ein Aspekt, der die emotionale Anteilnahme des Betrachters möglicherweise empfindlich stört.<sup>403</sup> Doch gerade eine Verstörung durch die unmittelbare Präsentation extremer Leidenschaften in einer ungewohnten Zeitform zeigt, dass sich der rational und logisch operierende Intellekt nicht gegen die verwirrende Wirkung des Gesehenen abzuschirmen vermag. Der Betrachter wird in seiner Verstörung ebenso zu einem aktiv Teilhabenden an dem Kunstwerk wie der emotional Nachempfindende. Die Slow-Motion eröffnet sowohl die Möglichkeit zur Darstellung einer expressiv verstärkten Ausdrucksqualität als auch zu einer analytischen Betrachtung derselben. Der Gesichtsausdruck wandelt sich stetig, geht äußerst langsam von einem wenig bewegten zu einem gesteigerten emotionalen Ausdruck über und klingt nach Ablauf einer gewissen Zeit wieder ab. In diesem kontinuierlichen Wandel zeigen sich die Übergangsstadien beinahe wie kaum merklich ineinander überfließende Stills, die Bild für Bild überraschend wirken, da sie weder vorhersehbar sind noch immer eindeutig einem einzigen emotionalen Zustand zugeordnet werden können. Dies wird erst in der verlangsamten Sicht der Slow-Motion besonders deutlich und ist auch einer der wesentlichen Aspekte, die Viola an der Bewegung des Mediums und derjenigen der Porträtiereten interessiert: „I was most interested in opening up the spaces *between* the emotions. I wanted

---

<sup>399</sup> Viola 2003, S. 76.

<sup>400</sup> Siehe Freeland 2004, S. S. 34f.

<sup>401</sup> Townsend schreibt, dass diese Reaktion vor Violas Werken keine Seltenheit darstellt und er selbst weinende Betrachter gesehen hat, Townsend 2004, S. 8.

<sup>402</sup> Viola in: Belting 2003, S. 201.

<sup>403</sup> Siehe Ebd. S. 58.

to focus on gradual transitions – the idea of emotional expression as a continual fluid motion. This meant that the transitions, the ambiguous time when you shift from being happy to sad, is just as important as the main emotion itself. So I defined what I felt were four ‚primary‘ emotions – joy, sorrow, anger and fear – and approached them like primary colors, elements that could be melded and shaped to create varying gradations and shades.”<sup>404</sup> Das Verfahren der Slow-Motion kann diese Passagen des Übergangs für den Betrachter anschaulich darstellen, ohne dass die Idee eines emotionalen Ausdrucks als kontinuierlich fließende Bewegung grundsätzlich verloren ginge. Die Bildbewegung ist dabei selbst als äußerst ambivalent zu charakterisieren, denn so wie Viola die emotionalen Zwischenstadien als „transitions“ und als „ambiguous time“ begreift, lässt sich die Zeitform der Slow-Motion ebenfalls als transitorisches Moment charakterisieren, das zwischen Stasis und Bewegung changiert, zwischen Still und Film.

Im besonderen Fall der Träne als „Körperzeichen der Passage“ und dem neu gewählten Medium des LCD-Flachbildschirms können die Momente der Bewegung und des Fließenden medial noch einmal eng zusammengeführt werden. Der Gefühlsausdruck ist nach Viola eine kontinuierlich fließende Bewegung, so wie die in der Endlosschleife stetig fließende Träne gewissermaßen das Zeichen derselben ist. Der LCD-Monitor basiert wiederum auf nichts anderem als einem bewegten Fluid, einem Plasma, das in Analogie zur fließenden Träne als in sich bewegte Projektionsfläche begriffen werden kann. *Dolorosa* zeigt als modernes Andachtsbild die flüssige kristallklare Tränen auf einem ebenso auf Flüssigkeit basierenden kristallklaren Medium. So wie das Wasser der Tränen als flüssiger Bildschirm für die Projektion der eigenen Tränen begriffen werden kann, dient der Liquid Crystal Display (LCD) sowohl dem bewegt Weinenden im Bild als auch dem, bestenfalls bewegten Betrachter vor den langsam dahinfließenden Bildern als bewegliche Projektionsfläche der eigenen Emotion. Die Bewegung der Bilder bewirkt eine Bewegung im Betrachter: „motion is emotion.“<sup>405</sup>

## 7.4 Das Weinen als zerflossene Sprache

Sein Gegenüber mit den eigenen Tränen zu erreichen und zu bewegen, versucht der niederländische Künstler Bas Jan Ader unter ein und demselben Titel auf den verschiedensten Wegen der Kommunikation in beinahe verzweifelter Weise. Sowohl über die bewegten Bilder im Medium Film als auch über die Kombination von Fotografie und Text setzt sich seine Arbeit *I'm too sad to tell you* mit den Grenzen und Möglichkeiten der Kommunizierbarkeit von innerem Empfinden und Trauer auseinander. Er beginnt seine Arbeit zunächst mit einem Film, der nicht erhalten geblieben ist. Ein Jahr vor der zweiten filmischen Fassung verschickt er ein foto-

---

<sup>404</sup> Viola in: Belting 2003, S. 200. Kursivierung im Original.

<sup>405</sup> Sirk in: Kappelhoff 2004, S. 17.

grafisches Selbstporträt als Bildpostkarte an seine Freunde und Bekannte.<sup>406</sup> Auf der Vorderseite der Karten befindet sich das immergleiche schwarzweiße Motiv, auf dem man den Künstler in niedergeschlagener Pose weinen sieht und auf der Rückseite steht jeweils das genaue Datum, der 13. September 1970, und nur ein einziger handgeschriebener Satz: *I'm too sad to tell you.* (Abb. 42)

Der vollständig in Tränen aufgelöste Künstler stützt mit der linken Hand den zur Seite geneigten Kopf, wobei die Handinnenfläche die verschattete linke Gesichtshälfte rahmt. Die Schulterpartie fällt in Folge dessen dermaßen schräg zur stützenden Hand ab, dass der Eindruck entsteht, der Weinende wäre vollkommen aus dem Gleichgewicht geraten. Sein linkes Auge, aufgrund der starken Verschattung der Hand kaum zu erkennen, liegt in dem sanften Bogen, den der kleine Finger der linken Hand beschreibt. Die Hand stützt demnach nicht nur den Kopf, sondern schirmt auch einen Teil des Gesichts vor äußeren Blicken ab. Die übrigen Finger greifen kraftlos in das volle dunkle Haar, dessen vereinzelte Strähnen über der rechten Stirnhälfte bis hinab zur Augenbraue reichen. Das rechte Auge ist deutlich zu sehen, allerdings ist es fast vollständig geschlossen und die Lider sind merklich angeschwollen. Die Wimpern sind vor Nässe feucht verklebt und die Braue ist ebenso schmerzlich gebogen wie die berühmte des Laokoon. Auch sein Wangenknochen glänzt, ganz ähnlich der Spur auf der Wange der *Niobe* (Abb. 25), tränennass und lässt dort eine einzelne Träne erkennen. Eine zweite ist bereits in einer schmalen äußeren Bahn von dort aus bis zum markanten Kinn geflossen, an dessen unterem Rand eine Tränenperle hängt, die jeden Moment hinabzutropfen droht. Eine weitere glänzende Tränenspur verläuft vom inneren Augenwinkel bis hinunter zum leicht geöffneten Mund, in den sie vermutlich über die Oberlippe hinweg hineingeronnen ist. Der Mund mit den vollen Lippen lässt die obere und untere Zahnreihe erkennen, tiefe Furchen rahmen ihn zu beiden Seiten. Der dunkle Pullover mit den kleinen hellen Knöpfen am Kragen hebt sich von dem hellen, unbestimmten Hintergrund ebenso kontrastreich ab, wie der dunkle Haarschopf Aders. Der Fokus der Kamera liegt ganz auf dem tränenüberströmten Antlitz. Die vollkommene Nahsichtigkeit der Aufnahme bewirkt, dass die weiter im Bildhintergrund liegenden Haarsträhnen im Nacken und die Kontur der rechten Schulter unscharf werden, während die feinen Härchen der am Handgelenk ansetzende Körperbehaarung im Bildvordergrund präzise zu erkennen sind.

Den Beginn der Arbeit zu *I'm too sad to tell you* markiert, im Gegensatz zur affektiven Wirkung des vollkommen in Tränen zerfließenden Künstlers, ein nüchterner konzeptioneller Eintrag in sein Notizbuch: „Short film ‚I'm too sad to tell you' drink tea sadly and begin to cry – Postcard of me sadly crying. On back: ‚I'm too sad to tell you' – ‚The space between us fills my heart with intolerable grief’ – The thoughts of our inevitable and separate deaths fills my heart with intolerable grief.“<sup>407</sup> Der später entstandene und erhalten gebliebene dreieinhalbminütige Kurzfilm wird von Ader im Jahr 1971 ohne Tonspur im 16mm-Format realisiert. Die letz-

---

<sup>406</sup> Siehe Müller 2000.

<sup>407</sup> Hainley 1999. [Online]

ten beiden Textvarianten aus dem Notizbuch hingegen verwirft Ader zugunsten der ersten, so dass der Titel für beide künstlerischen Medien gleichbleibend übernommen wird: „Ich bin zu traurig, als dass ich es dir sagen könnte“. Derselbe Grundgedanke einer unaussprechlichen Trauer wird in zwei äußerst verschiedenartigen Medien realisiert, die auf unterschiedliche Arten mit dem Betrachter über das Auge kommunizieren. An der anthropologischen Konstante des Weinens werden sie einer Versuchsreihe ähnlich auf ihre Wirkweise und ihre deutlich voneinander divergierenden Repräsentationsformen hin untersucht. Im Fall der Postkarte, die, wie oben erwähnt, tatsächlich verschickt wurde, handelt es sich um ein fotografisches Bild in Kombination mit Schrift auf der Rückseite, die vom Betrachter privat, nicht im musealen Kontext oder Galerieraum, im Beisein anderer Personen, wahrgenommen wird.<sup>408</sup> Sie adressiert ihn im wahrsten Sinne persönlich und erreicht ihn in seinem intimen Umfeld. Er ist der Empfänger einer Botschaft, die ihn über die postalische Anschrift sowie durch das im Satz enthaltene *you* gleich in zweifacher Hinsicht direkt und ausschließlich adressiert, von einem einzigen Sender zu einem einzigen Empfänger. Da es sich bei dem Adressaten entweder um einen Freund oder Bekannten handelt, erkennt dieser den Absender der Postkarte auf der Fotografie sofort wieder und sicherlich auch dessen persönliche Handschrift auf der Rückseite. Ader ist für den Adressaten kein Unbekannter und so ist anzunehmen, dass der Empfänger auf die Botschaft mitfühlend reagiert und sich um den verzweiferten Freund sorgt. Über die Postkarte schafft Ader eine Intimität in doppelter Hinsicht, die sowohl räumlich als auch emotional auf das Innere des Empfängers ausgerichtet ist.

Dieser Aspekt der Verdopplung wird nicht nur durch die zweifache Adressierung und das auf zwei Ebenen operierende physische wie emotionale Innenleben sichtbar, sondern auch über zwei miteinander in direkter Beziehung stehende Arten der Kommunikation: zum einen die unmittelbar visuelle Kommunikation über das Bild und zum anderen die sprachlich-rhetorische über die zu einem Satzgefüge miteinander verbundenen Buchstaben. Während die Sprache jedoch die Frage nach dem Grund für die Tränen und die Traurigkeit offenkundig nicht beantworten kann, kommt in den Tränen das Konzentrat dessen bildlich zur Sprache, was letztere in ihrem Versagen dennoch aussagt: eine schier unaussprechliche Trauer. Wenn das Sprechen und das Handeln „den Menschen in seiner Beherrschung auf der ihm gegebenen Höhe freier Verfügungsgewalt durch Vernunft“<sup>409</sup> zeigen, so Plessner, dann zeigt sich im Weinen zwar das Verlieren dieser Beherrschung, doch die menschliche Person bleibt noch immer Person.<sup>410</sup> Damit ist gemeint, dass das Bewusstsein nicht getrübt oder ausgeschaltet wird wie etwa bei der Einnahme von Narkotika. In solch einem Fall würde die leib-seelische Einheit der Person zerstört. Der Verlust der Herrschaft, der sich im Weinen zeigt, zeichne sich sogar über einen „bewusste(n)

---

<sup>408</sup> Für Ausstellungszwecke hat Ader das Motiv der Postkarte verwendet, doch zeigt er dort den Satz *I'm too sad to tell you* zusammen mit dem Bild auf der Vorderseite.

<sup>409</sup> Plessner 2003 (1941), S. 236.

<sup>410</sup> Siehe Ebd., S. 237.

Antwortcharakter<sup>411</sup> aus, der anderen rein reflektorischen Vorgängen wie Erröten, Husten oder Niesen, die ebenfalls wie das Weinen psychisch, etwa durch Scham, Erregung oder Verlegenheit, ausgelöst werden können, fehle. Der Körper des Weinenden übernimmt damit in gewisser Hinsicht die Antwort für ihn auf eine Situation, der er weder beherrscht noch vernunftgesteuert begegnen kann. Wenn das innere Erleben die Person überwältigt und es unmöglich wird, sich sprachlich zu artikulieren, bezeugen die fließenden Tränen zwar zunächst das Scheitern der Sprache, doch sie beantworten gleichermaßen die nicht eindeutig zu bewertende Situation, welche die weinende Person destabilisiert: „Die effektive Unmöglichkeit, einen entsprechenden Ausdruck und eine passende Antwort zu finden, ist zugleich der einzig entsprechende Ausdruck, die einzige passende Antwort.“<sup>412</sup>

Anhand der Tränen des weinenden Künstlers kann der Betrachter der Postkarte den Auslöser für die Tränen allerdings nicht erkennen. Er kann nicht wissen, auf welche destabilisierende Situation der Körper des Künstlers mit Tränen antwortet und er steht, gemeinsam mit dem Kritiker James Roberts, vor einem Rätsel: „The reason for his (real) crying is a ‚secret‘ known only by a few close friends, but it is apparently important that we know there is a reason.“<sup>413</sup> Den einzigen Anhaltspunkt liefert die geschriebene Zeile auf der Rückseite des Bildes, die besagt, dass Ader zu traurig sei, um auch nur irgendetwas aussagen zu können. Ein durch und durch enigmatischer Hinweis, so dass der Auslöser der Traurigkeit sich möglicherweise eher aus den nicht verwendeten Entwürfen ablesen lässt, in welchen die Wendungen „the space between us“ oder „thoughts of our inevitable and separate deaths“ von einem unüberwindlichen Gefühl der Distanz und dem Bewusstsein der Endlichkeit handeln. Im Bewusstsein des Scheiterns der Sprache, aber auch im Erkennen der eigenen Sterblichkeit und der Sterblichkeit des Gegenübers, drücken die Tränen Aders möglicherweise Besorgnis oder Angst aus. Alfred Stern, der in seiner *Philosophie des Lachens und Weinens* beide Phänomene in Bezug auf die menschlichen Werte untersucht, sieht in den Tränen der Angst, der Furcht und der Besorgnis ein positives Werturteil über bedrohte Werte: „Das Lachen über das Komische ist der instinktive Ausdruck eines negativen Werturteils über degradierte oder zu degradierende Werte. *Weinen dagegen ist der instinktive Ausdruck eines positiven Werturteils über bedrohte, unverwirklichbare oder verlorene Werte. Das Weinen bezieht sich immer auf positiv bewertete Dinge oder Menschen.*“<sup>414</sup>

Ader ist bewusst, dass die eigene Traurigkeit sein Gegenüber nicht erreichen kann und die Sprache und auch die Schrift hier notwendig scheitern müssen. Die Textvariante „The space between us fills my heart with intolerable grief“ beschreibt jene Kluft, jene Distanz zwischen dem als überwältigend empfundenen inneren Erleben und dem Anderen, die sich nicht vollständig überwinden lässt. Ader beweint den Verlust der Nähe. Seine Verweigerung einer dezidierten

---

<sup>411</sup> Ebd.

<sup>412</sup> Ebd., S. 274. Kursivierung im Original.

<sup>413</sup> Roberts 2000, S. 85.

<sup>414</sup> Stern 1980, S. 55. Kursivierung im Original.



Beschreibung seiner Gefühle (*I'm too sad to tell you*) lässt das Leid jedoch nicht nur rätselhafter, sondern vor allem universaler erscheinen. Es spricht den Betrachter direkter an, da er in diese Tränen seine eigenen Vorstellungen von Trauer und Schmerz unverstellt projizieren kann. Durch „das Zurückhalten von Informationen“, so Roberts, erzeuge Aders das Gefühl „als seien das Ausmaß des Kammers und die Ursache für die Trauer unendlich groß“ und so entstehe „eine imaginäre Kluft (...), die wir gezwungenermaßen selbst mit unseren eigenen Erfahrungen von Traurigkeit füllen müssen“.<sup>415</sup> So entscheidet sich der Künstler angesichts der Unmöglichkeit, die Trauer mittels der Sprache erschöpfend kommunizieren zu können, für das Medium der bildlichen Darstellung und damit für die Tränen als direktes Zeugnis der Trauer. Aders Tränen wollen beweisen, dass sie das einzig adäquate Mittel einer noch irgendwie möglichen authentischen Mitteilung sind. Doch selbst wenn die Fotografie auf der Karte bezeugt, dass die Tränen tatsächlich vor der Kamera geflossen sind, weil die Fotografie beweist: „es-ist-so-gewesen“,<sup>416</sup> wird die Authentizität und Unmittelbarkeit gleichzeitig durch das Medium gebrochen. Denn das Bewusstsein, dass der Künstler vor einer Kamera geweint hat, bedeutet, dass es sich bei dem tränenreichen Akt um einen vorgeführten Moment gehandelt haben muss: Um eine bewusste Selbstinszenierung des Künstlers als Weinenden.

Für Felix Meyer ist die Entscheidung für die Tränen im Bild damit einerseits reflexiv auf die Unzulänglichkeit der Sprache bezogen und andererseits zugleich mit dem Verlust von Authentizität verbunden: „Und natürlich ist dieses Weinen nicht echt, es ist ein Bild des Weinens über das Weinen des Bildes, weil es von Anbeginn unsere Teilnahme ausschließt, seinen Grund uns verschließen muss, wenn es Bild werden will. Das Weinen ist zerflossene Sprache, ist Weinen über die Unmöglichkeit der Sprache, in das Weinen, in ein Authentisches, zurückfallen zu können. Sprache ist Verweisen eines Nichtidentischen auf ein weiteres Nichtidentisches.“<sup>417</sup> Die Skepsis an einem, vor einer Kamera inszenierten intimen Moment ist durchaus nachvollziehbar, doch mit Berufung auf die Tatsache, dass es sich um ein Bild der Tränen handelt, die Behauptung aufzustellen, dass das Weinen deshalb notwendigerweise nicht echt sein könne und es zudem aufgrund seines Status als Bild die Teilhabe des Betrachters ausschließe, ist so gewiss nicht haltbar.<sup>418</sup> Richtig ist jedoch, dass durch die Zwischenschaltung des Medium des Bildes ein zunehmender Abstand zum Geschehen und damit eine notwendige Distanz zum Betrachter entsteht, der dem weinenden Subjekt schließlich nicht unmittelbar von Angesicht zu Angesicht gegenübersteht.

Zwischen dem Vorgang des Weinens und dem Eintreffen der Postkarte ist zudem Zeit vergangen, ist eine Distanz überwunden worden. Der Beweis für die Traurigkeit liegt zwar als Fotografie in den Händen des Empfängers, doch Zeit und Raum schieben sich zwischen die real

---

<sup>415</sup> Ebd.

<sup>416</sup> Barthes 1985, S. 33. Vgl. Kapitel 5.1.

<sup>417</sup> Meyer 2005, o.S. [Online]

<sup>418</sup> Siehe hierzu auch die Kritik an Nochlin in Kapitel 5.1 und die Aussage Bill Violas in Kapitel 7.3 zur Authentizität von Empfindung. Viola in: Belting 2003, S. 201.

geflossenen Tränen und das Betrachten dieser Tränen im Bild. Die Distanz zwischen innerem Gefühl und sichtbarem Ausdruck und zwischen Sender und Empfänger vergrößert sich paradoxerweise durch den Versuch, Nähe und Intimität herzustellen. Dass sich in diese Kluft der Zweifel an der Authentizität des Gefühls einschleicht, ist zugleich ein Beleg für die Existenz dieser Distanz und das Scheitern an der Kommunikation. Aders Postkarte zeigt sein verzweifelteres Bemühen, die Mitteilung einer großen Trauer, gerade angesichts des Wissens um das Scheitern, doch über alle ihm möglichen Wege, über die Schrift auf der einen und das Bild auf der anderen Seite, so überzeugend wie nur möglich über die Distanz hinweg zu kommunizieren. Die Tragik dieses Bemühens liegt darin, dass gerade in dem Versuch, die Distanz zu überwinden und Nähe herzustellen, sich die Distanz am deutlichsten zu erkennen gibt.

Albrecht Koschorke bemerkt, dass insbesondere der Schrift eine Distanzerfahrung inne- wohne, die einer Entäußerung in einem doppelten Sinn entspreche: „Wenn schon das Sprechen sich vom Atmen als reiner Tätigkeit des Inneseins entfernt, so steht die Schrift für eine doppelte Entäußerung, nämlich noch der Entäußerung des lebendigen Sprechens durch die Dazwischen- kunft der Buchstaben ein.“<sup>419</sup> Der unmittelbaren und unvermittelten Entäußerung des leiblich und seelisch affizierten Zustands durch die Tränen stehe dem vernunftgesteuerten und artiku- lierten Sprechen und erst recht der abstrahierenden Transformationsleistung in das Medium der Schrift entgegen: „Wer schreibt, kühlt sich ab, wie überhaupt jede Artikulation einen Abküh- lungsprozess bildet, weil alles Ungeschieden-Vermischte als ‚heiß‘ eingestuft wird.“<sup>420</sup> Zugleich wird der Versuch unternommen, diese Distanz zum inneren Erleben oder besser die doppelte „Entäußerung, die als das Wesen der Schrift angeklagt wird, durch eine überbietende Verinner- lichung der skripturalen Metapher zurückzunehmen und ungeschehen zu machen.“<sup>421</sup> Dieser Aspekt ist von zentraler Bedeutung, denn damit schafft die Schriftlichkeit „allein aufgrund ihrer medialen Struktur exakt jene Bedingungen, aus denen auf semantischer Ebene die Fetische der Empfindsamkeit hervorgehen: Distanz, die Nähe suggeriert und eine Sprache der Distanzlosig- keit freigibt; Abschneidung des Körpers, die durch ungehinderte Zusammenkunft der Geister abgegolten wird; Abstreifung des Äußerlichen, die es ermöglicht, dass die hüllenlosen Innerlichkeiten miteinander verschmelzen.“<sup>422</sup> Unter „Innerlichkeit“ versteht Koschorke die Abgewandtheit des Individuums von den Interaktionen, die sein Leben bestimmen. In dieser Abkehr von der Einbindung der Körper in die von Mündlichkeit beherrschten Geselligkeitsfor- men entstehen „inkommunikable Innerlichkeiten, sich selbst ausspiegelnde Höhlungen, die mit allen Mitteln direkter Interaktion nicht mehr erreichbar sind und sich allein schriftlich (in einem Zeichensystem, das Absenz sowohl überbrücken als auch darstellen kann) artikulieren“.<sup>423</sup> In- nerlichkeit habe daher solange keinen diskursiven Ort, bis ein Medium gefunden wird, um sie

---

<sup>419</sup> Koschorke 2003, S. 218.

<sup>420</sup> Ebd., S. 210.

<sup>421</sup> Ebd., S. 331.

<sup>422</sup> Ebd., S. 195.

<sup>423</sup> Ebd., S. 200.

artikulieren zu können. Die Entstehung von Innenwelten ist also nur dann möglich, wenn eine Semantik der Weltabwendung bereitsteht und kommuniziert werden kann, und diese könne nur und ausschließlich über die reine Schriftlichkeit oder die bildliche Darstellung erfolgen.

Auch Johann Wolfgang Goethes Romanfigur Werther beklagt in einem Brief an seinen Freund Wilhelm zum einen die räumliche Distanz zu seinem Freund, ganz ähnlich wie es Ader in seiner Textvariante „The space between us fills my heart with intolerable grief“ durchspielt, und zum anderen die Unzulänglichkeit der Sprache, indem er emphatisch den Tränen den Vorzug gegenüber den gesprochenen Worten einräumt: „O dass ich nicht an deinen Hals fliegen, dir mit tausend Tränen und Entzückungen ausdrücken kann, mein Bester, die Empfindungen, die mein Herz bestürmen.“<sup>424</sup> Bei aller Begeisterung für die Reichhaltigkeit des eigenen Gefühlslebens und dem – im Gegensatz zu Aders von Traurigkeit erfüllten *I'm too sad to tell you* – freudigen Ausruf Werthers, schwingt in diesem überschwänglichen Satz gleichzeitig das Bedauern mit, die Empfindungen des Herzens mit Worten nicht angemessen artikulieren zu können. Manfred Schneider zählt mehr als sechzig Tränenergüsse auf den etwa hundert Seiten des Briefromans und fasst Werthers zahllos vergossene Tränen als eine einzige „Nachricht aus der unzugänglichen Welt, die Werther das *Herz* nennt“, <sup>425</sup> auf. Er kommt mit Johann Gottfried Herder zu der Feststellung, dass „aus dem Tränenkanal der Seele und aus dem Tintenkanal der Schreibfeder“ Sekrete fließen, „die sich als Substanzen zwar fremd, aber als Nachrichten ähnlich sind“. <sup>426</sup> In dieser Gleichsetzung von Tränen mit dem Informationsträger werden dieselben von Schneider zu einem Medium der Mitteilung erklärt, ihnen wird eine nonverbale kommunikative Funktion zugesprochen, die eine ganz andere Qualität besitzt als das artikuliert Sprechen. Ohne die Zwischenschaltung von Worten, deren Bildung eine abstrakte intellektuelle Verstandesleistung fordert, sind sie das unmittelbare Anzeichen innerer Bewegtheit, lässt sich aus ihnen das ablesen, was in Worte längst nicht mehr zu fassen ist. Bei Herder heißt es zur Beziehung zwischen Tinte und Tränen: „Im Auge, Im Antlitz, durch den Ton, durch die Zeichensprache des Körpers – so spricht die Empfindung eigentlich, und überlässt den toten Gedanken das Gebiet der toten Sprache. Nun, armer Dichter! Und du sollst Deine Empfindungen aufs Blatt malen, sie durch einen Kanal schwarzen Safts hinströmen, du sollst schreiben, dass man es fühlt, und sollst dem wahren Ausdruck der Empfindungen entsagen; du sollst nicht Dein Papier mit Thränen benetzen, dass die Tinte zerfließt, du sollst deine ganze lebendige Seele in todt Buchstaben hinmahlen, und parliren, statt auszudrücken.“<sup>427</sup>

Mit McLuhan gelangt Schneider zu der Auffassung, dass der Inhalt der empfindsamen Mitteilung die Nachricht bilde, „die der Körper als Träne verschickt“ und somit „die Tränen bekrunden, dass die Herzen trotz der zwischengeschalteten toten Buchstaben in unmittelbarem

---

<sup>424</sup> Goethe 1997, S. 55.

<sup>425</sup> Schneider 1992, S. 144. Kursivierung im Original.

<sup>426</sup> Ebd.

<sup>427</sup> Herder 1967, Bd. I, S. 394f.

Kontakt miteinander gestanden haben“.<sup>428</sup> Die schriftliche Kommunikationsform des Briefes, dessen sich die Romanfigur Werther bedient, ist das Signum eines romantischen Innerlichkeitsdiskurses, des Verströmens der lebenden und fühlenden Seele durch den Kanal der Tinte. Die Buchstaben werden im Gegensatz zu den heißen Gefühlen als tot, kalt oder trocken beschrieben, sie sollen und können jedoch durch die Empathie des Lesers, durch die Verschmelzung der durch die Schrift entkörperlichten, hüllenlosen Seelen, wieder erweckt werden: „Immer wieder umspielen die Briefwechsel quälend-lustvoll den Übergang oder die Grenze zwischen Körper und Schrift.“<sup>429</sup> Dieses Hauptmerkmal des Innerlichkeitsdiskurses, die sich sowohl auf die Pole von Distanz und Nähe als auch auf das Zusammenspiel von Körper und Schriftlichkeit bezieht, wird in der modernen Variante der Bildpostkarte, die Ader auswählt, zitiert. Der „Brief als Spiegel des inneren Menschen“<sup>430</sup> lässt den quälend-lustvollen Übergang zwischen Körper und Schrift praktisch erfahrbar werden.

Diese Grenze oder dieser Übergang zwischen Körper und Schrift wird in Aders Arbeit so auch unmittelbar begreifbar, indem er das Bild seines Körpers, seines weinenden Gesichts, auf der einen Seite der Karte platziert und die Schrift auf die andere Seite setzt. Der Empfänger der Postkarte kann so jeweils, nur und ausschließlich, entweder die Position des Bildbetrachters oder diejenige des Lesers einnehmen. Er kann die Postkarte nicht zugleich lesen und die Fotografie betrachten. Die Trennung zwischen Körper und Schrift, d.h. genauer zwischen dem weinenden Gesicht mit den reichlich fließenden Tränen und dem Satz mit den sprachlich abstrakten Buchstaben, ist wahrnehmungstechnisch durch die zwei voneinander zu unterscheidenden Seiten des Papiers in Vorder- und Rückseite gegeben. Da die Postkarte dennoch als eine strukturelle Einheit zu betrachten ist, dient das Papier als Träger- und Mitteilungsmedium beiden Äußerungsformen zugleich. Der Betrachter bzw. Leser beschaut, respektive liest, beide Seiten, indem er die Postkarte in seinen Händen umwendet und damit wörtlich begreift, dass beide Formen der Mitteilung voneinander geschieden und doch gleichzeitig miteinander verbunden sind. Sie ergänzen sich inhaltlich gegenseitig, befinden sich formal auf ein und derselben Basis und sind daher paradoxerweise beides zugleich: untrennbar miteinander verbunden und doch voneinander geschieden. Die Loslösung des Körpers von der Schrift, ein Vorgang, der im Akt des Schreibens notwendigerweise geschieht, wird damit partiell wieder aufgehoben, wenn nicht sogar über den Akt der Umwendung erneut in die schriftliche Mitteilung eingebunden. Umgekehrt geht die Schrift ebenso in den weinenden Körper ein, erklärend, spezifizierend und zugleich das Scheitern ihrer selbst implizierend. So umspielt hier gerade nicht der intime Briefwechsel zwischen zwei Subjekten, sondern der Seitenwechsel zwischen zwei intimen Mitteilungen ein und desselben Subjekts jenen, von Koschorke als quälend-lustvoll beschriebenen, und hier durchaus selbstreflexiven Übergang zwischen Körper und Schrift. Auf der einen Seite die

---

<sup>428</sup> Schneider 1992, S. 145.

<sup>429</sup> Koschorke 2003, S. 211.

<sup>430</sup> Ebd., S. 224.

Aussage *I'm too sad to tell you* der Schrift, welcher aufgrund der Trauer die Worte fehlen, auf der anderen Seite das tränenüberströmte Antlitz, das vor Kummer nicht mehr sprechen kann.

Barthes konstatiert diese Form des Verstummens ebenso für das Medium des fotografischen Bildes, „geradeso das PHOTO“, schreibt er, denn „es kann nicht sagen, was es zeigt“.<sup>431</sup> Doch genau in diesem vermeintlichen Scheitern des Bildes und der Schrift, in der Leerstelle des Ungesagten, artikuliert sich das Unaussprechliche. In diese „imaginäre Kluft“ sind Aders Tränenbäche bereits hineingeflossen und zugleich füllt der Betrachtende / Lesende sie im Akt des Betrachtens und Lesens „gezwungenermaßen selbst mit (...) eigenen Erfahrungen von Traurigkeit“.<sup>432</sup> Die räumliche und zeitliche Distanz wird auf der imaginativen Ebene im performativen Akt der Einfühlung damit zu einem Teil abgegolten, ohne dass diese Trennung von Raum und Zeit jedoch jemals vollständig aufgehoben werden könnte. Der Dialog zwischen dem Betrachter und dem Gegenstand seiner Betrachtung vollzieht sich in der Gegenwart, der zeitlichen Präsenz seiner Anschauung, doch der Schmerz und der Kummer Aders liegen unerreichbar in der Vergangenheit, festgehalten im Moment der fotografischen Aufnahme. Es gibt für Ader keinen Trost. Sein Akt des Weinens ist durch den Akt des Auslösens herausgeschnitten aus Raum und Zeit, „als ein kleiner Block Dasein, als kleine Erstarrung eines Hier und Jetzt, das einer doppelten Unendlichkeit entzogen wird“, <sup>433</sup> um im Bild endlos ausgedehnt erscheinen zu können. In dem Versuch, über das fotografische Bild zu kommunizieren, zeigt sich ein weiteres Scheitern, denn auch diese Distanz ist unüberbrückbar: „*Wir weinen über bedrohte, verlorene oder unverwirklichbare Werte.*“<sup>434</sup>

Das Fließen der empfindsamen Seele entäußert sich im Fließen der Tränen und als Substitut im Fließen der Tinte: „*Strömen induziert Seele.*“<sup>435</sup> Bei Meyer heißt es, wie oben erwähnt, das Weinen sei „zerflossene Sprache“.<sup>436</sup> Wäre dann nicht jede Träne ein einzelner Buchstabe, ein Baustein, oder sogar ein Wort innerhalb des Satzes? „Meine Worte sind meine Tränen“, <sup>437</sup> sagt Samuel Beckett. Vielleicht also ist das Weinen als Ausdruck ein Satz, gebildet aus den einzelnen Tränen,<sup>438</sup> die metonymisch wie die dunkle Tinte aus der Feder, hier als transparente Flüssigkeit aus den Augen fließen. Es sei an dieser Stelle kurz an die subkutanen Tränen in Daniele Buettis Werken erinnert. Bildet also die Haut des Gesichts das Blatt der Tränen, auf dem sich diese wie unausgesprochene Worte niederschreiben? Didi-Huberman bezieht sich unter diesem Gesichtspunkt auf eine alte chassidische Tradition und beschreibt das vergebliche Bemühen des Rabbi Menachem Mendel von Kotzk, der „jeden Abend eine Seite schrieb, eine Seite nur, die, so wünschte er, vollkommen sein sollte, die er aber an jedem Morgen, wenn er sie nochmals las, mit seinen Tränen übergieß, so dass sie unter seinen Augen unlesbar wurde, bis

---

<sup>431</sup> Barthes 1985, S. 111. Hervorhebung im Original

<sup>432</sup> Siehe das Zitat von Roberts weiter oben in diesem Kapitel.

<sup>433</sup> Dubois 1998 (1990), S. 157. Vgl. Kapitel 6.3.

<sup>434</sup> Stern 1980, S. 55. Kursivierung im Original.

<sup>435</sup> Koschorke 2003, S. 217. Kursivierung im Original.

<sup>436</sup> Siehe das oben genannte Zitat von Meyer 2005, o.S. [Online]

<sup>437</sup> Beckett 1995, S. 131.

<sup>438</sup> Siehe Barthes 1986, S. 253 und Kottler 1997, S. 18. Vgl. Kapitel 6.2.

dass das Blatt mit seinen im Strom der Tränen ertränkten Schriftzeichen einem toten Meer gleich“.<sup>439</sup> Die hier beschriebene „zerflossene Sprache als Weinen“ wirft für Didi-Huberman die Frage auf: „Warum dieses endlose Fließen und Verfließen des Geschriebenen?“<sup>440</sup> Die Antwort glaubt er in der christlichen Tradition des Mittelalters, in der Gattung des Speculums (dt. Spiegel) zu finden, in welchem dem Buch im Gegensatz zum Bild einer „starren, glatten, mineralischen, allzu treuen, allzu gefügigen Spiegelbildlichkeit – alles dafür gemacht scheint, dass der Leser ihm Glauben schenkt und buchstäblich in ihn *eintaucht* wie in eine Art Körper.“<sup>441</sup>

Aders Tränen spiegeln den Verlust der Worte in den Tränen auf seinem Gesicht. Sie bedeuten nichts anderes als das sichtbare Zerfließen der Sprache. Das Papier der Karte, sein Gesicht zugleich, beide zeigen sich hüllenlos, ohne den bedeckenden Schutz des Briefumschlages oder der Hände. In aller Blöße präsentiert sich das weinende Gesicht geradezu als „ein Blatt der Tränen, ein Spiegel der Qualen“.<sup>442</sup> Zwischen Verkörperlichung und Verschriftlichung schwankend, wird das Verschwinden entweder der Schrift auf der Rückseite, oder des Körpers auf der Vorderseite thematisiert, das auf dem „Blatt der Tränen“ doch gleichermaßen beide wieder vereinigt. Die Auflösung des Körpers in Tränen und das Zerfließen der Sprache in Tränen bedeutet hier gleichermaßen die Überwindung der Körpergrenzen, ein Ineinander-Überfließen von Körper und Schrift, von Träne und Wort.

## 7.5 Das Tränenmeer<sup>443</sup>

In der Postkartenversion der Arbeit *I'm too sad to tell you* von Bas Jan Ader wird das weinende Gesicht zu einem regelrechten Blatt der Tränen, auf dem die ungesagten Worte zu Tränen zerfließen und das Scheitern der Sprache beweint wird. Der deutsch-schweizerische Künstler Dieter Roth geht wie Ader ebenfalls von der Unzulänglichkeit der (gesprochenen) Sprache aus und stellt fest: „Es ist die Trauer, dass nichts gesagt werden kann. Also wenn wir untereinander etwas sagen, ist es nicht, sagen wir mal, dass wir – das ist alles so grob! – also, dass wir etwas mitteilen, sondern wir ... wir hypnotisieren einander. Das ist es. Das ist eine Hypnose-technik, die Sprache. Es ist nicht eine Mitteilungssache. Da kommt nichts durch, glaube ich. (...) Ich glaube, es (was vorgeht wenn man miteinander spricht) ist etwas Trauriges auf alle Fälle. Es soll auf die Tränendrüsen doch wirken (WARUM?) Damit man sich freuen kann.“<sup>444</sup>

Das Traurige des Scheiterns wird durch die Wendung am Ende seiner Aussage ins Positive gewendet, indem die Wirkung auf die Tränendrüsen, gemeint ist also das Weinen, zugleich

---

<sup>439</sup> Didi-Huberman 2001, S. 171.

<sup>440</sup> Ebd.

<sup>441</sup> Ebd. S. 171f. Kursivierung im Original.

<sup>442</sup> So der Titel des 14. Kapitels. Ebd.

<sup>443</sup> Siehe Spiekermann 2007 (b). [Online]

<sup>444</sup> Roth in: Lebeer-Hossmann 2002, S. 101.

Freude hervorbringt. Die Lust an Tränen wurde bereits in anderen Kapiteln als Erfahrung thematisiert und ist daher nur scheinbar paradox. In Anlehnung an Barthes ließe sich auch an die Freude denken, die der Weinende verspürt, wenn er im Gegensatz zur unzureichenden und abstrakten Sprache die Träne als ein unmittelbares und damit vermeintlich authentisches Medium der Mitteilung seines Körpers erlebt, ganz unabhängig von der Tatsache, dass selbstverständlich auch Tränen aus Freude vergossen werden. Der enge Zusammenhang zwischen Worten und Tränen wird Roth vielleicht zum ersten Mal in einem Streit mit einer engen Freundin bewusst, aus welchem sich sein erster Tränensatz entwickelt: „A tear is better than a bad word.“<sup>445</sup> In sein Tagebuch trägt Roth am 25. Mai 1967 einen fiktiven Dialog zwischen zwei Personen ein, der Worte und Tränen auf ähnliche Weise gleichsetzt: „wenn worte wtränen werden und er sagt: ‚diese worte sind tränen! / wenn worte tränen sind und sie sagt: ‚twas ist das?‘“<sup>446</sup> (Abb. 43) Roth greift diese Parallele zwischen Worten und Tränen in der Reihe der *Tränenmeere*, einer seiner vielen ausufernden Künstlerbucheditionen, mehrfach auf. So beginnt auch Roths erstes Buch aus der mehrteiligen Reihe *Das Tränenmeer* mit genau jenem oben genannten Satz, der Tränen und Worte in eine enge Beziehung setzt: „Eine Träne ist besser als ein böses Wort.“<sup>447</sup>

Publiziert wird dieser Satz jedoch bereits zwei Jahre zuvor, im Jahr 1971, im *Anzeiger Stadt Luzern und Umgebung* auf den Werbeseiten zwischen Heirats- und Haushaltsannoncen. Dort erscheinen regelmäßig mit D.R. signierte kurze und einprägsame Sinnsprüche des Künstlers.<sup>448</sup> (Abb. 44 u. 45) Nach nur sechs Monaten wird aufgrund von Beschwerden und Protesten der irritierten Leserschaft, die sich vor allem an der fehlerhaften Orthographie stört und die Aussagen darüber hinaus nicht versteht<sup>449</sup> sowie der redaktionellen Ablehnung von geplanten längeren Textstellen dieser künstlerische Eingriff Roths vorzeitig beendet. Unter dem Titel *Tränensee*<sup>450</sup> fasst Roth zwei Jahre später die originalen Anzeigenseiten in 150 Exemplaren<sup>451</sup> zusammen und im selben Jahr erscheinen alle insgesamt 248 Sprüche in einer Auflage von 200 Stück in gebundener Ausgabe in dem erwähnten Band unter dem Titel *Das Tränenmeer* (Tränenmeer 1).<sup>452</sup> In dem gedruckten Buch, auf dessen Frontispiz allein der Titel angegeben ist, steht auf der jeweils rechten Seite ein einzelner der zuvor publizierten Sätze. Es entstehen über die Jahre hinweg insgesamt fünf Bände des *Tränenmeers*, die teilweise durch weitere Texte

---

<sup>445</sup> „‘A tear ...’. This whole started like this – the first sentence was: ‘A tear is better than a bad word.’ And this I derived from a fight with my girlfriend, my best girlfriend, Dorothy. And we put bad words to each other, in the end she cried, you know. And I found that this was the best thing to do for her – to cry, you know. Much better than to give me arguments, you know, because I stopped arguing with her also. So I say: ‘A tear is better than a bad word’, right? And especially I wanted to make it clear that the bad words, you know – I mean good words might come in place of tears, you know.” Roth in: Hamilton 2002, S. 199.

<sup>446</sup> Roth 1988/89, o.S. Fehler in der Orthographie im Original.

<sup>447</sup> Roth 1973 (b), o.S.

<sup>448</sup> Roth 1973 (a). Auszugsweise veröffentlicht in: Paravicini-Tönz 2010 (a).

<sup>449</sup> Siehe Ebinger in Paravicini-Tönz 2010 (b), S. 86f. Es wurde daher sogar von der örtlichen Polizei vermutet, es handele sich um Geheimmitteilungen. Ebd.

<sup>450</sup> Roth 1973 (a).

<sup>451</sup> Roth hat von jeder erschienen Ausgabe 150 Originalexemplare zurücklegen lassen. Siehe Ebinger in Paravicini-Tönz 2010 (b), S. 92.

<sup>452</sup> Roth 1973 (b).

ergänzt und bisweilen durch Zeichnungen illustriert werden.<sup>453</sup> Dieses dritte große Literaturprojekt Roths weitet sich auf diese Weise bis in das Jahr 1979 hinein zu einer Buchreihe aus, die im letzten Band auch Teile früherer so genannter *Scheiße*-Gedichte, der *blauen flut* und der *Bastel-novelle 3* subsumiert.

Roth beschreibt die ursprüngliche Anzeigenschaltung in einem Interview mit Mechthild Rausch, das in Teilen 1981 im Südwestfunk Baden-Baden gesendet wurde, als etwas „Kleinbonbonhaftes“, als das „Einfachste und Süßeste, Kitschigste“, das er zu bringen vermag: „Das geht da brutal zu auf diesen Seiten, das ist wie ein großer Schrotthaufen. Da hab ich gedacht, da steck ich so eine kleine Träne noch hinein.“<sup>454</sup> Tatsächlich steckt oder besser versteckt Roth seine „kleinen Tränen“, die süßen, kitschigen und schwer auffindbaren Tränensentenzen, zweimal pro Woche in der Luzerner Zeitung, die sich dort einmal sinngebend fortschreiben, einmal umkehren, sich wiederum aufheben und gegenseitig in Frage stellen.<sup>455</sup> Die Träne wird hierbei mit verschiedenen Motiven und Bedeutungen belegt, ohne dass eine eindeutige begriffliche Fixierung möglich ist. So beginnt *Das Tränenmeer* (Tränenmeer 1) zuerst mit dem oben genannten Satz, der Tränen und Worte miteinander kontextualisiert. Eine Ausweitung auf das Motiv der Steine gipfelt schließlich in der Aussage, dass, ausgehend von der Träne, die besser als ein böses Wort sei, jenem bösen Wort die Kraft zur Versteinierung zugesprochen wird:

Eine Träne ist besser als ein böses Wort.  
Zwei Tränen sind besser als eine Träne.  
Ein Wort ist fast so gut wie eine Träne.  
Eine Träne ist kein Wort.  
Ein Stein ist keine Träne.  
Ein Stein ist kein Stein  
Ein Stein ist ein Stein  
Ein Stein ist kein Stein  
(...)  
Das Tränenmeer!  
Die Steine.  
Die bösen und die guten Worte.  
Die bösen Worte...  
Eine Träne ist etwas gutes  
Alles ist Steine  
Böses Wort versteinert  
Tränen sind besser als Steinerweichen<sup>456</sup>

Die Versteinierung des Herzens durch einen Mangel an Tränen und im Gegenzug das Weinen bis zum Steinerweichen sind Aspekte, die den Tränen bereits seit dem frühesten Mittelalter zugesprochen werden. So heißt es fast wörtlich in Hugo von Trimbergs Gedicht *Der Renner*, einem Werk der geistlichen Literatur aus dem achten Jahrhundert, dass das Herz derer ver-

---

<sup>453</sup> Siehe Roth 1973 (b); Roth 1973 (c); Roth 1974; Roth 1978; Roth 1979.

<sup>454</sup> Roth in: Rausch 2002, S. 278.

<sup>455</sup> Siehe Ripplinger 2010, besonders S. 26ff.

<sup>456</sup> Roth 1973 (b), o.S.



steint sei, die nie Tränen wahrer Reue vergossen haben.<sup>457</sup> Wie in Kapitel 6.4 erwähnt, ist die Quelle wahrhaftiger Tränen mittelalterlichen Vorstellungen zufolge das einfühlsame Herz, während die Augen ihnen lediglich den Durchfluss ermöglichen. Geht es in den religiösen Texten vorwiegend um die reinwaschende Kraft der Tränen, die sogar die Erbsünde abwaschen können,<sup>458</sup> so werden auch in der Rothschen Verknüpfung von Tränen und Steinen diese gegeneinander aufgewogen, so wie Schuld und Unschuld, gezählt und gegengezählt:

Ein Stein wird eine Träne sein.  
Ein Stein ist besser als ein böses Wort.  
Drei Steine sind besser als zwei Steine.  
Zwei Steine sind besser als drei Steine.  
Zwei Tränen sind besser als fünf Steine.  
Viele Steine sind besser als keine Träne und ein böses Wort.<sup>459</sup>

Doch das Abwägen kommt zu keinem Ende, denn Roth macht deutlich, dass über das So-Sein der Dinge selbst keine Gewissheit besteht. Die Träne gilt gemeinhin als sichtbares, transitorisches Zeichen eines nunmehr entäußerten inneren Ausdrucks und der Stein als Sinnbild der Emotionslosigkeit, Starre und auch Dauer. Doch spätestens seit den *Metamorphosen* des Ovid wird der Moment des Transitorischen im übertragenen Sinn sowohl auf die Versteinerung im Mythos der Niobe als auch auf die Verlebendigung im Mythos des Pygmalion mit dem Motiv des Steins verknüpft.<sup>460</sup> Auch in der Schöpfungsmythologie Ovids geht nach der großen Flut aus den leblosen Steinen etwas Lebendiges hervor, nämlich nichts Geringeres als das Menschengeschlecht.<sup>461</sup> Die Härte und Starrheit des Steins geht verloren, er wird weich, zu Fleisch und Leib, zu Knochen und Ader, und dennoch bleibt gewissermaßen ein harter Kern im Menschen enthalten. Roth hebt auf der sprachlichen Ebene den Gegensatz zwischen den Steinen als Sinnbild des Leb- und Fühllosen und den Tränen als Anzeichen einer allein menschlichen Regung auf. Die Grenzen der Dinge werden aufgeweicht und das eine geht sogar in das andere über:

Ein Stein ist ein Stein  
Ein Stein ist kein Stein  
Ein Stein ist wie eine Träne so allein.  
Eine Träne ist kein Stein, und ein Stein eine Träne.  
(...)  
Ein Stein wird eine Träne sein.<sup>462</sup>

Der Zusammenhang zwischen dem sprachlichen Wort und dem evozierten Bild ist nicht eindeutig fixierbar und einer ständigen Veränderung im Prozess der permanenten wechselseitigen Durchdringung unterworfen. Die Spur, die Roth auslegt, ist nicht mehr allein Index des Gewesenen oder des Seienden, sondern richtet sich progressiv in die Zukunft („Ein Stein wird

---

<sup>457</sup> Siehe Trimberg 1833, Band 1, S. 223. Zum Nutzen der Tränen im Mittelalter siehe Zappert 1854, Weinand 1958; Blaicher 1966; Diers 1994.

<sup>458</sup> Siehe Weinand 1958, S. 31.

<sup>459</sup> Roth (b) 1973, o.S.

<sup>460</sup> Siehe Kapitel 6.3.

<sup>461</sup> Ovid 1996, Buch I, 313ff.

<sup>462</sup> Roth 1973 (b), o.S

eine Träne sein“) bzw. auf die Vorstellungsebene. Die Grenzen zwischen Festschreibung und Imagination werden dynamisch aufgelöst. Aus dem performativen Zusammenspiel von Wiederholung, Ähnlichkeit und Differenz konstituiert sich eine gewisse Mobilität, die das Transitorische der sprachlichen Ausdrucksformen und ihrer Übergänge hervorkehrt. Roth selbst beschreibt die auf diese Weise imaginierten Bilder als dauernd sich verändernd und fließend, und so ähnlich verhält es sich auch mit den Worten. Sobald das Bild gefunden ist und benannt wird, gerät die Vorstellung des Bildes in Bewegung und auch das für das Bild gefundene Wort wird daraufhin verändert, um weiter zu verdeutlichen und so fort: „Bild und Name, beide fließen.“<sup>463</sup> Der Zusammenhang zwischen dem sprachlichen Wort und dem evozierten Bild ist nicht eindeutig fixierbar und einer ständigen Veränderung im Prozess der permanenten wechselseitigen Durchdringung unterworfen. Die Grenzen zwischen Imagination und Festschreibung werden von Roth dynamisch aufgelöst, visuelle und haptische, sinnliche und abstrakte Dimensionen assoziativ miteinander verknüpft. Die Bedeutungen lassen sich nicht fixieren: „Sobald du etwas darstellst, verschwindet es in der Darstellung. (...) Jedes Wort ist eine Tarnkappe.“<sup>464</sup>

Fortwährend in der Spannung zwischen so Anwesendem und gleichzeitig Abwesendem changierend, lassen sich die Übergänge zwischen Innenwelt und Außenwelt als flüchtig und fließend charakterisieren. Schließlich ist das Meer der Inbegriff des Flüssigen und im Rothschen *Tränenmeer* wird es zunächst aus einer einzelnen, salzigen, flüssigen, klaren Träne gebildet:

Das Meer ist eine Träne.

(...)

Das Tränenmeer ist ein Meer aus Tränen.

Eine Träne ist ein Meer.

(...)

Das Tränenmeer!

(...)

Alles was fällt sind Tränen

(...)

Alles was fällt, fällt ins Meer

und alles was ins Meer fällt steigt. (Ans Land)<sup>465</sup>

So wie Roth aus einer einzigen kleinen Träne ein ganzes Meer anwachsen lässt, vermag auch Lewis Carrolls Alice im Wunderland einen ganzen Tränenteich zu weinen, in den sie hineinfällt und in dem sie beinahe ertrinkt.<sup>466</sup> Das zweite Kapitel des Buches mit dem Titel „Der Tränenteich“ beschreibt, wie die ersten Tränen quellen, als das Mädchen Alice nicht die rechten Worte finden kann. Das Gedicht, in welchem ein Krokodil mit seinen falschen Tränen die Fischlein in sein Maul lockt, ist zu Alices großem Kummer fehlerhaft: „Nie und nimmer sind das die richtigen Worte!“ sagte die arme Alice, und ihre Augen füllten sich mit Tränen (...)“<sup>467</sup> Der Beginn der Tränen wird auch hier mit der Erfahrung der unzulänglichen Sprache ver-

<sup>463</sup> Roth in Wien 2002, in: Dies. 2002, S. 370.

<sup>464</sup> Roth in Schwarz 2003, S. 17.

<sup>465</sup> Ebd.

<sup>466</sup> Carroll 1973, S. 19ff.

<sup>467</sup> Ebd., S. 23.

knüpft.<sup>468</sup> Als das Mädchen schließlich in den Teich der nach dieser Erfahrung zahlreich geweinten Tränen hineinfällt, ein Meer voller Salzwasser,<sup>469</sup> wird sie von den eigenen Tränen fortgetragen, und als sie am Ufer des Tränenteichs an das rettende Land steigt, beginnt ihre phantastische Reise in die Imagination. Mit den Tränen wird auf diese Weise der Rückzug in die eigene innere Welt beschrieben, die Abkehr von der äußeren Umgebung, in der das Subjekt nun mit sich selbst allein ist.

Bereits in der Wiener Genesis wird im Kontext der Gebärde des Weinens der Wille zur Verinnerlichung und das Sich-Abwenden beschrieben,<sup>470</sup> das sich in zahlreichen mittelalterlichen Darstellungen der Passio als Motiv der Rückenfigur oder in der Geste der Mantelverhüllung aufzeigen lässt. Eine skizzenhaft ausgeführte Rückenfigur wird von Roth in dem Band *Das Tränenmeer, Band 2 (Tränenmeer 2)*<sup>471</sup> den einzelnen Sätzen jeweils auf der linken Buchseite Zeichnungen gegenübergestellt. Diese kreisen nach André Kamber um das Selbst, so wie der Text um den Körper, um das Subjekt und seine Verortung kreist.<sup>472</sup> Es handelt sich bei diesen Darstellungen um mehr oder weniger abstrakte Variationen zu dem Motiv der Rückenfigur bzw. des Selbstbildes, das mal mehr und mal weniger weit geöffnet wird, um über eine Art Horizontlinie einen ungehinderten Durch- und Ausblick freizugeben. Roth in diesen Rückenfiguren zu erkennen, fällt nicht schwer, sind sie doch in ihrer Statur wie der Künstler selbst eher rundlich geformt und tragen die für Roth typischen Hosenträger über dem Hemd und einen Hut auf dem Kopf. (Abb. 46) Der Hosenbund wird in dieser Variation beinahe zur Horizontlinie und der Raum zwischen den Hosenträgern wie ein Ausblick auf den Horizont und das darunter befindliche dunkel schraffierte Meer. Der Künstler löst sich auf und geht selbst in eine maritime Landschaft über. Er zerfließt selbst in das Meer und in das Buch, das *Das Tränenmeer* heißt. Inwieweit die Trennlinie der Haut bei Roth generell als fließend und transitorisch zu verstehen ist, zeigt auch das von Ina Conzen dem Ausstellungskatalog *Dieter Roth: die Haut der Welt*<sup>473</sup> vorangestellte Zitat des Künstlers, das bereits aus einer Veröffentlichung Roths aus dem Jahr 1967 stammt: „Das was man als das äußere Außen sieht, das kann man als das Innere nehmen, denn die Haut – meine Haut – ist die Haut der Welt.“<sup>474</sup> In Roths 1974 erschienenem Band *Dars Wähnen. Das Wähnen, Band 1 (Tränenmeer 3)* ist es die Hülle des Körpers selbst, die Haut, die sich hier allerdings nicht mehr mit dem Verhüllen des Subjekts begnügt, sondern sich davon abhebt, expansiv dehnt und weitet.

die Hülle strebt vom Michverhüllen zum  
die (meine) Umgebung Einhüllen, will meine  
Hülle sich über meine Umgebung sich weitend

---

<sup>468</sup> Allerdings auch mit einem Zweifel an der Authentizität von Tränen, denn die Krokodilstränen verweisen auf die Tatsache, dass Tränen lügen können.

<sup>469</sup> Ebd., S. 24.

<sup>470</sup> Weinand 1958, S. 123.

<sup>471</sup> Roth 1973 (c).

<sup>472</sup> Siehe Kamber 1988, S.42. Zum Motiv der Rückenfigur auch Ripplinger 2010, besonders S. 18ff.

<sup>473</sup> Siehe zu der Thematik generell Conzen 2000.

<sup>474</sup> Roth 1967, o.S.

Die Verhüllung des Selbst wird aufgegeben und die Körperhülle wächst demnach nicht nur in den Selbstbildnissen, sondern auch in den diesen zugeordneten Texten Roths über die Umgebung hinaus, stülpt sich über die Welt, die sich dann folglich unter der Haut, d.h. im Körperinneren selbst befindet. In dieser körperlichen Entgrenzungsmetaphorik verliert die expandierende Körperhülle ihre Funktion und Gültigkeit als eindeutige Trennlinie zwischen innen und außen. Die Haut wird bis heute generell als wichtig für die Generierung des Selbstbildes verstanden, in erster Linie aber als Grenze verstanden, die das eigene Selbst von anderen abtrennt. Diese Autonomie des Selbst führt nach Claudia Benthien zu der Entdeckung der Tragik von Abgeschlossenheit und der Verbindungslosigkeit zur Welt.<sup>476</sup> In dieser Erfahrung des Körpers als Gefängnis, das sich im Bild der Haut als Mauer manifestiert, zeigt sich gleichermaßen die „Ekstase des Heraussetzens“, wobei Benthien darauf aufmerksam macht, dass diese Phantasien des Verlassens und Überwindens der eigenen Haut nur bei männlichen Dichtern, Philosophen und Künstlern positive und befreiende sind.<sup>477</sup> Dieses besondere Körperverständnis wird von Roth dezidiert auf das Medium des Buches ausgeweitet. So stellt er nicht von ungefähr folgende Textstelle dem letztgenannten *Tränenmeer* mit dem Titel *Dars Wähnen. Das Wähnen* voran: „Dieses Buch heißt ‚mein Körper‘, wenn du es siehst, das Buch heißt ‚dein Körper‘ wenn ich schreibe: ‚Dieses Buch heißt ‚mein Körper‘ wenn du es siehst.“<sup>478</sup>

Stefan Ripplinger bemerkt, dass an dieser Stelle, gleich zu Beginn des *Tränenmeeres*, deutlich wird, „dass das Buch der eigene und der fremde Körper, ein Berührungspunkt ist“.<sup>479</sup> Eine Berührung, die nicht zuletzt über das bewegende Element der Tränen und des Selbstbildes als Rückenfigur erfolgt. Unter dem zuvor bei Ader erwähnten Aspekt des Weinens als zerflüssener Sprache und der mittelalterlichen Bedeutung des Buches als Speculum (dt. Spiegel) kam Didi-Huberman zu dem Schluss, dass der Leser dem Buch Glauben schenken und in es hineintauchen solle wie in eine Art Körper: „Denn das Buch selbst bildet einen Körper, es öffnet sich, es bietet sich dar wie ein Körper (...)“<sup>480</sup> Und so bietet sich nicht nur das *Tränenmeer* wörtlich zum Eintauchen an, sondern gleichermaßen auch das Künstlerselbstbildnis. Die Rückenfigur bedeutet nicht allein ein melancholisches Selbstbild, sondern sie ist gleichermaßen als ein Stellvertreter für den Betrachter zu lesen, indem sie im zweidimensionalen Raum einen, durchaus als geistig zu verstehenden, Tiefenraum schafft.<sup>481</sup> Roth öffnet sein Innerstes, sowohl das Buch als auch seinen Körper, und ein Meer aus Tränen, *Das Tränenmeer*, breitet sich in ihm aus, von dem sich der Leser davontreten lassen kann. Kamber betont die Konsequenz Roths, wie die „Texte mit visuellen Mitteln angegangen werden und das Wort ins Zeichnen geraten

---

<sup>475</sup> Roth 1974.

<sup>476</sup> Benthien 2001 (a), S. 282. Siehe Kapitel 5.5.

<sup>477</sup> Ebd., S. 283.

<sup>478</sup> Roth 1974, S. 1. Der Fehler in der Apostrophierung im Original.

<sup>479</sup> Ripplinger 2010, S. 23.

<sup>480</sup> Ebd., S. 171f. Kursivierung im Original. Vgl. Kapitel 7.4.

<sup>481</sup> Siehe Sugiyama 2007, S. 4–21. [Online]

kann“.<sup>482</sup> Das Gleitende und Fließende, das Transitorische der sprachlichen Ausdrucksformen und ihrer Übergänge wird von Roth jedoch nicht nur anhand der *Tränenmeere* ausdifferenziert, sondern auch in seinem früheren, 1967 erstmals erschienen *Mundunculum*,<sup>483</sup> das als Gegenposition zu Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* von 1921 gedacht ist, in welchem der Philosoph beschreibt, wie eine „Welt“ sprachlich gefasst werden könnte.<sup>484</sup> Auf einem hieroglyphenartigen Bildalphabet mit fünfundzwanzig Stempelmotiven basierend, entwickelt Roth eine ganz eigene Welt und damit ein eigenes visuelles Vokabular, das der zuvor erwähnten Entgrenzungsmetaphorik folgt. Jedem Stempelmotiv weist Roth einen Buchstaben des deutschen Alphabets zu. Ripplinger hat die „Stempelschrift“ 2004 entziffert,<sup>485</sup> und so ergibt sich von links nach rechts und kolumnenweise von unten nach oben gelesen eine Variation eines ebenfalls dort in Alphabetschrift abgedruckten „Märchens“, betitelt mit „Katalog der Tränen“ und „Ein Tränenkatalog“.<sup>486</sup> Roth beschreibt die Synthese zwischen Bild und Wort im *Mundunculum* wie folgt:

MUNDUNCULUM, FLÜCHTIGER VERSUCH DER ILLUSTRierten DARSTELLUNG EINER KITSCHWELT ZUM WEINEN, EINER WEINERLICHEN WELT ILLUSTRATIV VERKITSCHT, EINES WELTLICH-KITSCHIG-ILLUSTREN WEINENS, WEINENDEN WELTKITSCHES, EINER VERWEINTEN WELT, EINES LÄCHERLICHEN WEINENS, EINER ILLUSTRierten TRÄNE, UAM (...) <sup>487</sup>

Roth verfolgt mit der verrätselnden Stempelschrift an dieser Stelle eine ganz ähnliche Strategie wie in der zuvor beschriebenen Anzeigenschaltung. Dort versteckt er seine zarte Poesie, das Süße und das von ihm selbst als kitschig Bezeichnete im Meer der Kleinanzeigen. Der von ihm eingeschmuggelte Satz wird von ihm als „kleine Träne“<sup>488</sup> bezeichnet, worin sich eine ganz ähnliche Auffassung widerspiegelt, wie in der oben zitierten Aussage Becketts.<sup>489</sup> Darüber hinaus verweigert Roth über das Motiv der Umkehrung, Aufhebung und Infragestellung eine eindeutige begriffliche Bestimmung der fließenden Bilder, der fließenden Namen und der ebenso fließenden Tränen. Im *Mundunculum* versteckt er den Kitsch, die „Kitschwelt zum Weinen“, die „illustrierte Träne“ hieroglyphenartig unter der Tarnkappe von einfachen Stempelmotiven (Bildern), und der geneigte Leser muss sich bemühen, um die darunter verborgene Welt zu entdecken.

Unter der Überschrift „Katalog der Tränen“ sind drei Kapitel zusammengefasst: „(Setup)“, <sup>490</sup> „(start BILDER)“<sup>491</sup> und „(start TEXT)“.<sup>492</sup> Ein zentrales Motiv des *Tränenkatalogs* sind die Wolken, die aus Unschuldsdampf bestehen. Sie seien die Kinder des erwachsenen Men-

<sup>482</sup> Kamber 1988, S. 42.

<sup>483</sup> Roth 1975.

<sup>484</sup> „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“ Wittgenstein in: Braun 1996, S. 3.

<sup>485</sup> Ripplinger 2004, S. 141f.

<sup>486</sup> Roth 1975, S. 99ff.

<sup>487</sup> Ebd., S. 18f.

<sup>488</sup> Roth in: Rausch 2002, S. 278. Siehe das vollständige Zitat oben in diesem Kapitel.

<sup>489</sup> Beckett 1995, S. 131. Siehe Kapitel 7.4.

<sup>490</sup> Roth 1975, S. 99ff.

<sup>491</sup> Ebd., S. 103ff.

<sup>492</sup> Ebd., S. 105ff.

schen, der mit der Hitze der Schuld und der Schandtaten auf Erden seine Unschuld verdampft habe.<sup>493</sup> Die Rothsche Metaphorik, die im *Tränenmeer* vom Meer aus Tränen spricht und im *Mundunculum* von in Hitze verdampfender Schuld und Wolken, die mal vom Nordwind und mal vom Südwind getrieben werden, erinnert an den rein physikalischen Kreislauf verschiedener Aggregatzustände des Wassers, wie sie auch in einer natürlichen Landschaft vorkommen. Zugleich wird das Motiv der Schuld und der Unschuld mit dem Motiv der Tränen, Wolken und Steine verbunden. Im *Mundunculum* wird das Bild des Steines in das massive Motiv des Berges verwandelt, der von Roth in das Innere des Körpers hineinversetzt wird: „Unser Herz, der Wunsch, ist ein Berg. Ist eine Zunge. Eine Zunge, die nicht sprechen kann. (...) Die Herzzunge, der Wunsch als Berg, schwillt von unten her aus der Brust in den Hals hinauf.“<sup>494</sup> Der in Roths *Tränenkatalog* einsetzende Prozess des Weinens ist ein drastischer, elementarer und ganz eindeutig dem Fleisch verhafteter körperlicher Vorgang. Körperteile wie das Herz und die Zunge, Brust und Hals, Augen und Mund sind involviert und beginnen zu schwellen und zu drücken, überzugehen und zu spucken. Der Berg, im eigentlichen Sinn der Ursprung aller Steine, die sich von ihm lösen, oder, der griechischen Schöpfungsmythologie entsprechend, der innere harte Kern der Menschen, hat bei Roth seinen Sitz in der Brust und erinnert als eine Art Herzberg an das Motiv des versteinerten Herzens, dem es an der Gabe zu weinen mangelt. Dieser Berg transformiert sich zur lebendig pulsierenden Herzzunge und schwillt von der Brust hoch bis in den Hals. Das Atemholen fällt schwer, und weiter heißt es:

Da schwellen uns dann Tränen in den Augen, von unten her hinauf, von innen her vornhin, vor die Augen. Die Augen, die weiße Münder sind. DANN ÖFFNEN SICH DIE BEIDEN WEISSEN MÜNDER UND SPUCKEN TRÄNEN...<sup>495</sup>

Die eruptive Gewalt des Tränenausbruchs und die bildliche Verschleifung von Auge und Mund sind als Motive der Überschreitung bereits anhand der fünften Illustration Bellmers zur *Histoire de l'œil* in Kapitel 5.4 eingehend analysiert worden. (Abb. 11) Die Rothsche Gleichsetzung von Auge und Mund erfährt hier jedoch nicht nur eine Analogisierung von Speichel und Tränen, indem „formlose Ähnlichkeiten“ geschaffen werden, sondern vielmehr eine Wendung hin zur Sprache. Denn die Augen werden zu Mündern und ihre beredten Worte sind die Tränen. In dem frühen Gedicht „Mein Auge ist ein Mund“ von 1966, im *Mundunculum* unter der Überschrift „Variationsprinzip eines Klagepartikels“ erneut abgedruckt,<sup>496</sup> erfährt die Analogisierung von Auge und Mund eine weitere Annäherung an die körperlichen Prozesse der Einverleibung und Ausscheidung, ohne jedoch explizit die Tränen zu nennen. In diesem Gedicht beschreibt er vielmehr den Kreislauf vom Schlucken über die Verdauung und die Ausscheidung von Kot, die von den inneren Organen vollständig auf das Auge übertragen wird.

---

<sup>493</sup> Ebd., S. 103.

<sup>494</sup> Ebd., S. 104.

<sup>495</sup> Roth 1975, S. 104ff.

<sup>496</sup> Roth (1966) 1982, S. 16 und Roth 1975, S. 308f.

Das Exkrement ist in den Buchtiteln Roths vielfach präsent. Unter der Generalüberschrift *Scheisse* publiziert Roth ab 1966 zahlreiche Gedichtbände, deren Titel mannigfaltig variieren, von der *gesamten Scheisse* über die *typische Scheisse* zu Ausformungen wie *Die die DIE DIE GESAMTE VERDAMMTE SCHEISSE* oder *Die die DIE verdammte GESAMTE KACKE*. Doch das Thema sind hier nicht allein die Verdauung oder die Ausscheidungen des Körpers, sondern Roth möchte vielmehr unter diesen Titeln wörtlich „ungestraft das Beschissene anbieten dürfen, also unkritisiert, so wie die Wolken. Ich sage nur: die Wolken, da werden die Leute sagen: Ach, die kleinen Wolken da, das ist ja harmlos. Dann ist es ja nicht so schlimm, wenn da Scheiße steht, oder wenn da was Dummes steht. (...). Dann kann ich nicht mehr so stark kritisiert werden.“<sup>497</sup> Diese fast ängstliche Haltung des Künstlers lässt sich sicherlich zurückführen auf die Kritik seiner frühen Gedichte durch Autoren der Konkreten Poesie, mit denen er zu jener Zeit befreundet ist. Eugen Gomringer und Daniel Spoerri schätzen zwar seine späteren konstruktiven Arbeiten und seine konkreten Texte, doch Roths frühe und in ihren Augen konventionelle Gedichte lehnen sie als sentimental ab. Sie weisen ihn in seinen Anfängen als Autor zurück. Eine Kränkung, die ihn in der Folge dazu veranlasst, seine gesamte Poesie in einem wiederum sehr poetischen Akt zu zerstören: Er lässt sie in einem selbstgebastelten Bötchen zu Wasser und sie treiben die Aare hinab. Insbesondere in den oben genannten *Scheisse*-Bänden, in denen er zur traditionellen Gedichtform, zum Empfindsamen zurückkehrt, wird dieses zutiefst Eigene und Innerste häufig als Abwehr des Anderen artikuliert. Diese Abwehr äußert sich werkimmanent in lakonischen Banalitäten und derben Grobheiten, eine weitere Methode, zarte Empfindungen ironisch zu brechen:

Das selige Sein  
ist das weinerliche Dasein.  
Das weinerliche Sein  
geht die unendlich gestufte Treppe  
hinauf in den Himmel der Tränen.

Das eklige Sein  
ist das verschissene Dasein.  
Das verschissene Sein  
rutscht die zielsichere Bahn  
hinunter in die Hölle der Hyänen.<sup>498</sup>

Über die Strategie der Neutralisierung des allzu Süßlichen durch Derbheiten, oder die Vorwegnahme der Kritik durch Buchtitel wie *typische Scheisse* oder *Die die DIE verdammte GESAMTE KACKE*, oder der Etikettierung der Poesie mit harmlosen Begriffen wie etwa 246 *Kleine Wolken*, wird der Inhalt, den er nicht selten abwertend selbst als Kitsch bezeichnet, wie im *Mundunculum*, selbstironisch oder gar zynisch reflektiert. Doch eigentlich möchte Roth mit seinen Gedichten nur „ganz was Schönes, Beruhigendes, Zutränenrührendes“<sup>499</sup> schaffen. Aller-

---

<sup>497</sup> Ebd., S. 273.

<sup>498</sup> Roth (1966) 1982, S.27.

<sup>499</sup> Roth in Rausch 2002, S. 273.

dings wagt es der Künstler offenbar nicht, diese „armselige Rührung“<sup>500</sup> offen zu präsentieren und greift deshalb auf Titel wie *246 Kleine Wolken* zurück, denn „dann hat das schon ein bisschen ein missbilligendes Tönchen und niemand nimmt es mir übel, wenn ich da mit dem sentimentalsten Zeug komme“.<sup>501</sup> Es gibt stets den Blick nach außen, auf den oder die Anderen, die seine Poesie mit vernichtender Kritik strafen könnten. Roths Strategie der Verharmlosung und Verundeutlichung und die provozierende Verwendung von Fäkalausdrücken kann als Abwehr- und Schutzmechanismus begriffen werden, um die eigene Integrität, – und wo kann diese verletzbarer sein als in der Entäußerung von zutiefst innerer Empfindung? – vor erneuter Beschämung zu bewahren. Roths eigene Anmerkung zur Erstpublikation der *Scheisse* verweist darauf, dass Veröffentlichungen tatsächlich scham- bzw. angstbesetzt für ihn sind, denn er verleiht dem 1966 in Providence in den USA erschienenen Band einen „ironisch=ängstlich neutralisierenden Titel“.<sup>502</sup> Wenn die Entäußerung des Inneren einen schambehafteten Vorgang darstellt, so ist die enorme Anzahl der Rothschen Publikationen nicht unbedingt nur als positive Erfahrung des Heraussetzens zu werten, sondern vor allem auch unter dem Aspekt einer ungeheuren Anstrengung der Scham-, Angst- und Selbstüberwindung. Dem möglichen Scheitern oder Verfehlen von Idealen wird mit den harmlosen oder derben Titeln begegnet. Eine ähnliche Haltung Roths wird auch in seiner Antwort auf die Frage nach seiner idealen Berufsbezeichnung deutlich: „Ich bin nur ein richtiger Kitscher, so ein süßlich sentimentaler Arschlecker, ich lecke nur immer am Arsch.“<sup>503</sup>

Roth betreibt mit der ausufernden Folge der *Scheisse*- und *Tränen*-Titel die nicht enden wollende Re-Zitation des Zitats, eine „konsequente Rhematisierung und Extensionalisierung des Originals“.<sup>504</sup> Er hebt also die Mitteilung durch die Fülle des Mitgeteilten auf. Hinzu kommt, dass Roth sich als Autor abwechselnd Diter Rot und diter rot, Dieter Rot, Dieter Roth oder D. Rot, Karl-Dietrich Roth oder D.R., den Schweizer im inneren Ausland, oder sogar Max Plunderbaum, Fax Hundetraum oder Wix Stundenschaum nennt. Hierin wird erneut die Dialektik und Problematik zwischen der Strategie des Verundeutlichens und Verbergens und der Entäußerung des Inneren als möglicher positiver Erfahrung des Heraussetzens ersichtlich. Einerseits maskiert Roth die wichtigsten Erkennungsmerkmale seines literarischen Werks, nämlich Titel, Inhalt und Autor. Andererseits dehnen sich die Titel und weiten sich schier grenzenlos aus, ja der Autor selbst wird zu einer Person mit vielen Namen und Identitäten, so dass beide gleichermaßen über sich hinaus wachsen. Das eigene Selbst wird namentlich wieder und wieder zitiert und rezipiert, so dass auch in Bezug auf die Bildung der eigenen Identität, also nicht nur bezüglich des Transitorischen der sprachlichen Ausdrucksformen und ihrer Übergänge, sich ein performatives Zusammenspiel von Wiederholung, Ähnlichkeit und Differenz ergibt. Nach Judith

---

<sup>500</sup> Ebd., S. 274.

<sup>501</sup> Ebd., S. 272.

<sup>502</sup> Dieter Roth in seinen Anmerkungen zur Dissertation von Dobke 2002, in: Vischer 2003, S. 134.

<sup>503</sup> Roth in Kees 2002, in: Wien 2002, S. 246.

<sup>504</sup> Ripplinger 2006, S. 12. Das Rhema bezeichnet im Gegensatz zum Thema den Stoff einer Mitteilung, nicht ihren Gegenstand.



Butler ist die Konstruktion des Selbst ein Prozess des ständigen Wiederholens, durch den die Subjekte und deren Handlungen erst in Erscheinung treten. Es gibt keine materiellen Substrate, die ihrer Inszenierung vorgängig sind, sondern erst im Aufgriff und in der (Re-)Zitation der kulturellen Codes werden diese ausformuliert. Butler revidiert innerhalb ihrer performanztheoretischen Repräsentationskritik so den Begriff der Materie, der immer etwas zu Materie Gewordenes ist und nicht als Ort oder Oberfläche vorgestellt wird, sondern als „ein Prozess der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so dass sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen“.<sup>505</sup>

Diese Durchlässigkeit und Fragilität des eigenen Selbst wird von Roth zweifach positiv gewendet, indem er sich zum einen selbst um das Vielfache seiner eigenen Grenzen ausdehnt, und sich zum anderen genau darin die Möglichkeit bietet, hinter den verschiedenen Identitäten zu verschwinden wie in einer Wolke. Tatsächlich beschreibt Roth Menschen allgemein „als nicht begrenzte und nicht bestimmte, fließende wolkenartige Wesen“.<sup>506</sup> Der verbergende und gleichzeitig enthüllende Doppelcharakter der Wolke kann einerseits als Metapher der Immaterialisierung einer sich dem Zugriff entziehenden Bedeutung verstanden werden, und andererseits als Materialisierung bzw. (Aus-)Formung des Formlosen. Ein Effekt, wie er auch den transitorischen Tränen eigen ist: Als klare formlose Flüssigkeit bilden sie sich auf der Haut perlenartig aus, rinnen wiederum formlos hinab und schließlich trocknet ihre Spur auf der Hautoberfläche. Gerade in Bezug auf die Tränen ließe sich nach Butler sagen, dass das Weinen ein Performativ sui generis ist, denn das Subjekt konstituiert sich, gerade indem es sich in Tränen auflöst. Hierfür spräche auch die These von Charlotte Spitz, die das Weinen als einen Prozess des ständigen Wiederholens beschreibt. Die Empfindung entsteht stets aus der Erinnerung und Reflexion über bereits gemachte Erfahrungen in Umgang mit inneren Zuständen.<sup>507</sup> Die Tränen materialisieren sich als performative Zitation und Re-Zitation ihrer selbst, wobei die kulturellen Codes mitzitiert werden.

Die Externalisierung und Internalisierung von Emotionen ist geschlechtsspezifisch und soziokulturell unterschiedlich ausgeprägt und dementsprechend divergieren auch die Entäußerungsbedingungen von Tränen. In der modernen westlichen Welt wird das Weinen oft mit dem Weiblichen gleichgesetzt.<sup>508</sup> Es gilt als unmännlich und stellt insbesondere in der Öffentlichkeit einen schambehafteten Vorgang dar. Lutz kritisiert diejenigen Anthropologen, welche diese Auffassung vertreten, denn diese übersähen „die Geschichte männlicher ‚Sensibilität‘ und des mit ihr verbundenen Weinens, übersehen die literarischen Belege für das eindrucksvolle Weinen mittelalterlicher Krieger und Mönche, übersehen die emotionale Ausdrucksfähigkeit antiker Heldengestalten wie Odysseus und Äneas“.<sup>509</sup> Im Œuvre Roths erfolgt die Thematisierung von

---

<sup>505</sup> Butler 1995, S. 32.

<sup>506</sup> Roth in Müller 2002, S. 415.

<sup>507</sup> Spitz 1935, S. 5. Siehe Kapitel 7.1.

<sup>508</sup> Lutz 2000, S. 21f.

<sup>509</sup> Ebd. Vgl. Weinand 1958, S. 69.

Tränen fast durchgängig, wenn auch, wie im *Mundunculum*, unter der selbst vorgegebenen Prämisse des Kitsches. Seine bevorzugten Ausdrucksmittel sind demzufolge, folgt man den Buchtiteln, von ihm konsequent mit „scheißen, pissen und weinen“<sup>510</sup> benannt. Neben der provokanten Ausdrucksweise ist Roth der permanente Prozess der Entmaterialisierung und Materialisierung allerdings durchaus bewusst, indem er feststellt: „Es bleibt mir nichts anderes übrig, als einen Körper zu produzieren. Und das ist mein Exkrement. Da stecke ich drin. Ich stecke ja nun bis hier (schlägt sich auf den Kopf), also genau bis hier! Stecke ich in diesem Körper drin. Also bis über die Ohren! Und das ist mühsam. Und ich denke mir, dass man das irgendwie ... mit gewissen sanften Methoden auflösen könnte.“<sup>511</sup> Dieser Auflösungsgedanke wird in Roths *Tränenmeer 3* über die Hülle des Körpers selbst, die Haut, thematisiert, die sich hier allerdings nicht mehr allein mit dem Verhüllen des Subjekts begnügt, sondern sich davon abhebt, expansiv dehnt, alles in sich einschließt, auch das *Tränenmeer*, in das der Leser wie in das Buch und zugleich den Künstlerkörper eintaucht.

So wie das Tränen-Vergießen als Zeichen für innere Bewegtheit als unmännlich gilt und einen schambehafteten Vorgang darstellt, entblößt auch die Publikation zartester Empfindungen und Poesie einen äußerst fragilen Moment in der Konstitution des Selbst. Roths Strategien im Umgang mit dieser brüchigen Fragilität sind dabei durchaus erfindungsreich. Zum einen versteckt er die Tränen des *Tränenmeers* im Meer der Kleinanzeigen und verunklart ihre Bedeutung zusätzlich über die Verweigerung einer eindeutigen begrifflichen Fixierung. Im „Tränenkatalog“ des *Mundunculum* bleiben die Wörter und ihre Bedeutungen hinter Stempelmotiven verborgen, der Leser muss sich bemühen, um die Bedeutung im Verborgenen zu entdecken. Um sich dem Innersten und der Rührung nicht in aller Blöße ausliefern zu müssen, wird auch das Poetischste mit dem Derbsten vermischt, vielleicht sogar im Sinne einer Neutralisierung. Die rhematischen Titel dienen einerseits der Verundeutlichung des Inhalts, da sie gerade nicht inhaltsbezogen sind, andererseits fungieren sie auch als eine Art „captatio benevolentiae“, um den Leser demutsvoll geneigt zu stimmen. In Roths Fall ein grob formulierter Bescheidenheitstopos, so wie die Berufsbezeichnung „Kitscher“ oder die Benennung des Selbst mit „Arschlecker“.

Das Verwenden verschiedener Namen und Identitäten ermöglicht Roth das Verschwinden hinter unsicheren Zuschreibungen. Dennoch bleibt eine Ambivalenz zwischen Verinnerlichung und Abwehrhaltung einerseits und der Entäußerung von Innerlichkeit andererseits spürbar: Schließlich trägt Roth die durchaus fragile Konzeption des Selbst, das „weinerliche Dasein“, das „verschissene Dasein“ in seinen Büchern und Buchobjekten, seinen Dokumentationen und Diarien nach außen. Diese Dialektik korrespondiert durchaus mit dem Vergießen von Tränen, denn das Schwanken zwischen Verinnerlichung und Entäußerung wohnt der Gebärde des Weins selbst inne, und lässt sich nicht eindeutig auflösen. Das in Tränen aufgelöste Subjekt rich-

---

<sup>510</sup> Roth in Broos in: Wien 2002, S. 249.

<sup>511</sup> Roth in Lebeer-Hossmann in: Ebd., S. 415.

tet seine Aufmerksamkeit nach innen, auf das eigene Selbst und appelliert zugleich mit den Tränen an das Außen, das Gegenüber.

Die Übergänge zwischen Innenwelt und Außenwelt lassen sich bei Roth werkimmanent über die Auflösung eindeutiger Bedeutungsgrenzen zwischen Wort und Bild, also Imagination und Festschreibung, als dynamisch und fließend charakterisieren. Dass dennoch eine Ambivalenz zwischen Verinnerlichung und Entäußerung spürbar bleibt, indem Roth mehrfach auf das Motiv der Rückenfigur zurückgreift und sich der verhüllenden Wolke bedient, korrespondiert durchaus mit der Dialektik zwischen Verinnerlichung und Entäußerung in der Gebärde des Weinens. Den Prozess des Weinens schildert er als überwiegend körperlichen Vorgang, der wiederum in Beziehung gesetzt werden kann zu Landschaftsvorstellungen und zu den Kreisläufen in der Natur.

Indem Roth auf der sprachlichen Ebene Tränen und Wörter und Buch und Körper miteinander gleichsetzt, werden die Grenzen zwischen Verkörperlichung und Verschriftlichung aufgehoben. So, wie sich das Bild und das Wort eindeutigen Bedeutungen und Fixierungen entziehen und auch die Spur der Tränen als flüchtig und fließend zu charakterisieren ist, entzieht sich bei Roth jede Darstellung, bildlicher oder schriftlicher Natur, den fließenden Tränen gleich, einer Festschreibung. Das künstlerische Werk konstituiert sich, gerade indem es sich in Tränen auflöst: „Sobald du etwas darstellst, verschwindet es in der Darstellung.“<sup>512</sup>

## 8. Folgerungen

Es wurde in dieser Arbeit nicht behauptet, dass das Tränenmotiv in der Moderne auffällig häufig, aber doch, dass es auffällig sei. Die Träne ist ohne Zweifel wesentlich typischer für ältere Epochen der Kunst. Doch durfte angenommen werden, dass sie in den Verbildlichungen der Moderne und der Gegenwart ihre Erscheinung, ihre Bedeutung und ihre Funktion grundlegend verändert hat. Mit dieser Annahme war die Hypothese verbunden, dass die Träne zu einer Grenzgefährderin und -zerstörerin geworden ist, die sich vom Ausdruck spiritueller Reinheit weitestgehend gelöst hat und so zu einer Flüssigkeit wird, welche die festen Formen aufweicht. Gerade ihre Unzeitgemäßheit, ihr Gegensatz zur Rationalität und Abstraktheit der Moderne, zu deren Körperpanzer und Formstrenge, sollte ihr doch eine ganz neue Prägung gegeben haben. Dass diese Verwandlung in einer so selbstreflexiven Kunst wie der modernen und gegenwärtigen unmittelbare Auswirkungen auf den Werk- und Medienbegriff haben müsste, wurde gefolgert. Die von der Träne formulierte und in Gang gesetzte Entgrenzung des Körpers und der Formen müsste, so meine Vermutung, die Materialität und Integrität des Werks befragen und angreifen. Die Träne ist deshalb hier sowohl als transitorisches Körper- als auch als dauerhaftes Sprach- und Bildzeichen gefasst worden. Der dialektische Zusammenhang zwischen beiden

---

<sup>512</sup> Roth in Schwarz 2003, S. 17. Siehe das vollständige Zitat weiter oben im Text.

Zeichenformen sollte in einer sorgfältigen Detailanalyse von Einzelwerken produktiv gemacht werden. Ausgewählt wurden diese Werke unter Berücksichtigung der Vielseitigkeit des Phänomens. Nun ist zu fragen, ob die Analysen die Hypothese bestätigen und was sie an zusätzlicher Erkenntnis erbracht haben.

Begonnen wurde mit der Betrachtung von Augen und Tränen. Festgestellt wurde, dass die Tränen für die Sehfähigkeit zwar unabdingbar sind, sie zugleich aber den Blick eintrüben können und sogar eine Blendung des Auges implizieren. Ausgehend von einer Fotografie Sam Taylor-Woods, bei der nicht nur die tränennassen Augen des Weinenden verschleiert sind, sondern infolge einer bewussten Unschärfe auch die Fotografie selbst, wurde gefolgert, dass auf diese Weise die Erfahrung der Trübung des Blicks medial vermittelt werden kann. Eine Leistung, die dem Betrachter nur durch die eigenen Tränen möglich wäre, wird hier dezidiert von einem fotografischen Bild übernommen. Umspielt der verhüllende und zugleich enthüllende Schleier bei Taylor-Wood das Auge als Durchgangs- und Grenzorgan und damit den Übergang zwischen Sehfähigkeit, Erkenntnis und Blindheit, so werden die Körpergrenzen bei Buetti und Picasso im Prozess des Weinens als ausgesprochen fragil aufgefasst und damit durch die Träne angreifbar. Wird die Träne in den Leuchtkästen Daniele Buettis einerseits überhöht, indem sie aus dem Barock und der Mystik bekannte Vorstellungen von Lichttränen wachruft, so wird sie andererseits zur schillernden Metapher und Auslöserin einer bedrohlich gefassten Grenzüberschreitung auf der medialen Ebene des Bildkörpers, denn Buetti erzeugt diesen Eindruck durch die Perforation von Fotografien. Die Träne hört auf, bloß Motiv zu sein, sie durchdringt den (Bild-)Körper und legt dessen Fragilität offen. Das bedrohliche Potenzial der Tränen richtet sich bei Pablo Picasso destruktiv gegen das Auge selbst. In seiner Serie der weinenden Frauen wird die Sehfähigkeit gefährdet, indem die Augen von den Tränenfluten fortgerissen werden. Im unmittelbar drohenden Verlust der Augen zeigt sich die extreme Gefahr einer Entseelung und Entpersönlichung. Der polyperspektivisch dargestellte Körper wird zu einem grotesken, offenen Leib, der nicht mehr individuell, nur noch kollektiv und kreatürlich begriffen werden kann.

Eine extrem radikale Form der körperlichen Transgression demonstrieren Hans Bellmers Zeichnungen zu Georges Batailles Erzählung *Histoire de l'œil*, in welchen die Entgrenzungsphantasien bezüglich des Auges von Bellmer sogar noch überboten werden. Die Entgrenzung vollzieht sich bei beiden auf der Ebene des Eros, so dass das Auge mit allen Geschlechtsteilen und Körperöffnungen überblendet wird. Zwischen Tränen, Urin, Sperma oder Blut ist keine klare Distinktion zu treffen. Auch die Grenzen zwischen den Geschlechtern, zwischen Lebenden und Toten, zwischen Mensch und Tier werden sämtlich eingerissen. Genau im Zusammenbruch existenzieller Kategorien liegt die Möglichkeit, deren Grenzen zu überschreiten. Und im Mittelpunkt dieser Revolution steht die Träne als Agentin des Formlosen (fr. *l'informe*), denn erzählt wird nicht etwa die Geschichte des Auges, sondern, so das Ergebnis meiner Analyse, die Geschichte des weinenden Auges. Die Träne im Auge verändert die gewohnte Sichtweise, sie zerstört tradierte Blickhierarchien, löst diese in sich auf. Sie säubert das

Auge und erneuert den Blick. Als Sinnbild der Transgression fließen die Tränen, sicherlich ganz ungewollt, auch in der Aktion *Rhythm 0* von Marina Abramović. Hier ist die Grenzüberschreitung, die als Grenzerkundung begann, nicht von der Träne her gedacht, aber diese zeigt sich doch unwillkürlich auf deren Höhepunkt. Die Tränen in den Augen der Künstlerin zeigen an, dass eine deutliche leib-seelische Grenze überschritten worden ist. Sie sind das Anzeichen der Verletzlichkeit, aber nicht nur der Künstlerin, sondern auch ihrer Kunst. Die Berührung durch Gegenstände wird zu einer Berührung durch Tränen und Abramović verwandelt sich durch sie zurück von einem Objekt zu einem Subjekt. Die Übertretung der Grenze teilt sich durch die Träne mit, die nicht bloß Anzeichen und Symbol, sondern Zeugin des Geschehens ist. Dieses Zeugnis wird durch die Fotografie dokumentiert, die die Träne als Beweis der Grenzüberschreitung sichert.

In der Fotografie wird der Fluss der Tränen einerseits stillgestellt, andererseits aber doch nie gestillt. Die Tränen der *Niobe*, fotografiert von Madame Yevonde, belegten dies anschaulich. Niobe verwandelt sich durch den petrifizierenden Moment des fotografischen Akts vom Fleisch zum Stein und dennoch bildet sich die Auflösung der Niobe in Tränen als ein direkter Angriff auf das fotografische Material selbst ab. Der Tränenfluss durchdringt die (Bild-)Haut und zersetzt diese. Die Tränen werden zu einer drastischen Emulsion der Auflösung, die das Bild metaphorisch bis auf den Grund freilegt. Man Ray stilisiert die Tränen, um diese Gefahr zu bannen. Wenn sie hier, wie übrigens zuvor bereits im Barock, als Glasperlen erscheinen, wird die Spannung zwischen ihrem transistorischen Wesen und der fixierenden Kunst vorgeführt und auf die Spitze getrieben. Die Verwandlung in Licht oder Perlen überführt die Tränen in ein ästhetisch schönes Produkt. Dieses ästhetisierende Konzept zeigte sich schon in Buettis Leuchtkästen, bei denen die medialen Wunden mit Licht überblendet wurden. In der Serie *Looking for Love* verfolgt er dies weiter, indem er geschwulstartige Skarifizierungen und Ritzungen in Modesignets überführt. Auch hier werden Grenzen zwischen einander gegensätzlichen Kategorien verwischt, so zwischen wahren und falschen Tränen und zwischen Schönerem und Hässlichem. Das eine geht kontinuierlich in das andere über. Eine derartige Überschreitung festgefügtter Grenzen kann nicht nur eine Lösung, eine Erweiterung und Befreiung sein, sondern auch reale Wunde.

Wenn Gina Pane sich bei ihrer Aktion *Psyche* unter ihren Augenbrauen ritzt und so Bluttränen weint, ruft sie nicht nur ins Gedächtnis, dass Tränen blenden. In dieser Grenzverletzung stehen die Tränen für einen äußersten Punkt, den zu überschreiten das Leben kosten kann. Die Überschreitung körperlicher Grenzen kann zu einer Wandlung des Körpers oder gar zu dessen Übergang ins Formlose führen. Die Träne steht jedoch nicht für die blinde Zerstörung des Körpers, sondern, wie schon bei Buetti, für die Zerstörung der entfremdeten fühllosen (Körper-)Bilder ein. Das fließende Blut und die fließenden Tränen beweisen, dass dieser Schmerz, dass dieser Körper real existiert. Ist die emotionale Träne damit zugleich die „wahrste aller Botschaften“? Hier darf nicht nur, hier muss ein Fragezeichen gesetzt werden. Mag die Träne appellativ

sein, geht der Appell doch häufig genug ins Nichts. Die Leitthese der Entgrenzung durch Tränen ließ sich also sowohl in Bezug auf das Auge als auch auf den Körper in den untersuchten Arbeiten bestätigen und auf die mediale Verfasstheit der unterschiedlichen Medien hin ausweiten. Der Versuch, die kritische Kraft der Träne zu bannen, indem sie verharmlost oder verkitscht wird, zeigte die zu Perle und Bild geronnene Träne Man Rays. Im Gegensatz dazu macht sich ihr bedrohliches und alle Grenzen überschreitendes Potenzial in einer Spannung bis zum Bersten geltend, indem sie eine formale wie ideelle Verbildlichung des „Explosante-fixe“ in sich einschließt. Die Immobilisierung der Träne gelingt der fixierenden Kunst nur bis zu einem gewissen Punkt. Die zunächst wie ein Körperschmuck wirkende Tränenperle ist tatsächlich ein Explosionskörper, in dem sich die Spannung zwischen Stillstand und Bewegung kristallisiert.

Die technische Perfektion der Glasperlenträne wird von Bill Viola in seiner Installation *He Weeps for You* noch übertroffen, indem er den gesamten Prozess des Weinens von einer maschinellen Konstruktion ausführen lässt. Damit bringt er die Idee der Träne als Signum des Menschen auf ihre höchste Abstraktion. Sie ist nur ein banaler Tropfen aus einer Wasserleitung, ein vollkommen reines Destillat, die universell einsetzbare Träne schlechthin. Kein Pathos, kein Kitsch und keine Süße begleitet sie, sie appelliert nicht an die Gefühle. Wenn sie nicht in genau dieser Autarkie vom Menschen all das verlöre, was ihr Wesen als Träne ausmacht. Doch Viola lässt den Körper des Betrachters in diesem Tropfen als Vision erscheinen, er spiegelt sich in ihr und die Träne wird zum Ursprung der Projektion seiner selbst. Die Träne als Körperzeichen kann tendenziell durch die formelhafte oder abstrakte Träne als Bildzeichen ersetzt werden, doch der Tropfen ohne jeglichen Bezug zum Körper ist schließlich nur ein (trauriger) Tropfen. Ohne den Menschen bliebe die Träne im wahrsten Sinne inhaltslos. Im Umkehrschluss existiert der Mensch ohne die Tränen ebenso wenig als Mensch, denn sie erst bezeugen, dass er ein fühlendes Subjekt ist, sich von leblosen Dingen und Tieren in seiner Fähigkeit zu weinen unterscheidet. Der Tropfen als Träne gibt als flüchtiges Medium im Kreislauf des Werdens und Vergehens zudem die Erfahrung der Veränderung und Transzendenz an den Betrachter weiter.

Die Möglichkeit, dass die Träne zwar ein Leid anzeigt, aber zugleich auch, dass es in Worten nicht ausgedrückt werden kann, wird in Bas Jan Aders Fotografie und Film *I'm too sad to tell you* verdichtet. Der Künstler, der sich weinend dokumentiert, macht aus seinem körperlichen einen allegorischen Zustand. Und doch liegt hier mehr vor als bloß ein melancholisches Künstlerselbstporträt. Denn dieser Künstler stellt fest, dass er seinen Schmerz gerade nicht darstellen kann, und auch deshalb leidet er. Er appelliert zwar, aber dieser Appell beinhaltet zugleich seinen eigenen Widerruf. Die Nähe zum Topos des Unsagbaren ist mehr als deutlich. Ader löst das Weinen über Leid von einer persönlichen und immer kontingenten Geschichte des Leidens ab, um zu einer allgemeingültigen Klage über mediale oder kommunikative Trennung vorzustoßen. Viola verfährt bei der Videoarbeit *Dolorosa* zwar ganz ähnlich, verfolgt aber andere Absichten. Er verzichtet, in Anlehnung an mittelalterliche Andachtsbilder, wie Ader, auf jeden narrativen Kontext, aber nicht, um zu einer negativen Aussage über die Möglichkeit der

Kommunikation von Leid zu kommen, sondern um sie positiv und zwar in der größten Vielfalt zu kommunizieren. Die Befreiung vom Narrativen (etwa der biblischen oder literarischen Muster) zielt auf eine Herauspräparierung der puren, der reinen Emotion. Zwar wird diese von Schauspielern dargestellt, aber da nicht vorgegeben wird, dass sie *über etwas* weinen sollen, sieht sich der Betrachter der reinen Emotion gegenüber und wird versucht sein, sie auf eigenes Erleben zu projizieren.

Wenn es ein Werk gibt, das sowohl Grenzerfahrung, nicht auszudrückende Klage als auch die Spannung zwischen Überschreitung und Festlegung exemplarisch in sich zusammenfasst, dann sind es Dieter Roths *Tränensee* bzw. seine *Tränenmeere*. Satzfolgen, in denen Tränen und andere Flüssigkeiten feste und steinerne Formen buchstäblich liquidieren, werden in Anzeigenblättern inseriert, als Zeitungsseiten konserviert und schließlich in Zeichnungen und Buchprojekten derart überformt, dass ein unüberschaubares Chaos entsteht. Die Zeichnungen aus dem Komplex formulieren eine Gleichsetzung von Träne und Meer und die spezielle Flüssigkeit der Tränen wird zur allgemeinsten, eine Hyperbel, die von Roth bis zur vollkommenen Auflösung getrieben wird. Doch Verallgemeinerung ist immer auch eine Flucht vor der existenziellen Aussage, die die Träne von jeher macht. Eine Träne ist eben doch nicht nur eine wässrige Flüssigkeit, sondern auch das Anzeichen äußerster Erregung, eines extremen körperlichen und psychischen Zustands. In Roths Werk thematisiert sie die völlige Entkonturierung des Körpers, die ängstlich bewachten Körpergrenzen werden aufgelöst wie die Sätze und das Kunstwerk selbst. Spätestens an diesem Punkt ist die Träne in Gefahr, sich selbst zu verlieren. Eine Gefahr, die von Dieter Roth, der die Träne als Klagesentz in ein Meer der Tränen übergehen lässt, drastisch heraufbeschworen wird. Die einzelne, nicht gesellschaftsfähige, unbedeutende oder kitschige Träne ersäuft in einem Meer von vielen, die Subjekt und Werk gleichermaßen hinwegschwemmen.

Die Untersuchung hat also die Hypothese grundsätzlich bestätigt und durch viele Details vertieft. Aus dieser Arbeit ist zu folgern, dass die Träne sich zwar von einem tröstenden, rührenden, versöhnlichen zu einem gefährlichen, zersetzenden, sogar explosiven Wesen gewandelt hat, aber dieses Potenzial nur solange besitzt, solange sie noch in irgendeiner Weise dem Körper und seinen Grenzen assoziiert ist. Ohne Grenze keine Grenzüberschreitung und ohne Körper keine Körperaflösung: Eine Entgrenzung ist stets auf eine Grenze hin ausgerichtet. Ein ganz besonders interessanter Punkt dieser Anbindung an das Menschliche und Körperliche ist das widersprüchliche Verhältnis der Träne zum Auge. Sie lässt es sehen und verschleiert es zugleich. Sie wird gesehen, doch nur um den Preis ihrer Stillstellung, ja Versteinerung. Die Träne markiert auch im Sehen und Erkennen (des Kunstwerks) eine äußerste Grenze. Sie führt das paradoxe Verhältnis von Sehen und Blindheit, von Flüchtigem und Festem vor Augen. Gerade weil die moderne und gegenwärtige Kunst Erkenntnis, Gefühl und Sprache in Frage stellt, interessiert sie sich auch für die Wirkmacht der Träne.

Was die moderne und zeitgenössische Kunst angeht, darf mit den Ergebnissen der vorliegenden Arbeit festgestellt werden, dass die Träne zur Grenzüberschreiterin geworden ist. Ein Motiv, das in früheren Kunstepochen so sicherlich nicht anzutreffen ist. Damit verweist sie zugleich exemplarisch auf die Auflösungsstrategien, welche die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts bestimmen.



## 9. Literaturverzeichnis

- Alberti, Leon Battista, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, Bätschmann, Oskar (Hrsg.), Darmstadt 2000.
- Anzieu, Didier, Das Haut-Ich, Frankfurt a. M. 1996 (1991).
- Aragon, Louis / Breton, André, „Le cinquantenaire de l’hystérie“, in: La Révolution surréaliste No. 11, Paris 1928, S. 20–22.
- Auerbach, Erich, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Tübingen / Basel 2001.
- Bachtin, Michail, Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, Frankfurt a. M. 1987.
- Barasch, Moshe, Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art, New York 1976.
- Barasch, Moshe, Imago Hominis. Studies in the Language of Art, Wien 1991.
- Barasch, Moshe, „The Crying Face“, in: Ders. 1991, S. 85–99.
- Barr, Ronald G. / Hopkins, Brian / Green, James A. (Hrsg.), Crying as a sign, a symptom and a signal. Clinical, emotional and developmental aspects of infant and toddler crying, London / Cambridge 2000.
- Barta-Fliedl, Ilsebill / Geissmar-Brandi, Christoph (Hrsg.), Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, Salzburg / Wien 1992.
- Barta-Fliedl, Ilsebill / Geissmar-Brandi, Christoph / Sato, Naoki, (Hrsg.), Rhetorik der Leidenschaft – Zur Bildsprache der Kunst im Abendland. Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung Albertina und aus der Portraitsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Ausst.-Kat. Hamburg und Tokio 1999, Hamburg / München 1999.
- Barthes, Roland, „Die Augenmetapher“, in: Gallas 1972, S. 25–34.
- Barthes, Roland, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a. M. 1985.
- Barthes, Roland, Fragmente einer Sprache der Liebe, Frankfurt a. M. 1986.
- Bataille, Georges, Documents 7, Paris 1929.

- Bataille, Georges, *Œuvres complètes*, Band III, Paris 1971.
- Bataille, Georges, „W.C. – Préface à l'histoire de l'œil“ (1943), in: Ders. 1971, S. 59.
- Bataille, Georges, *Das obszöne Werk. Die Geschichte des Auges. Madame Edwarda. Meine Mutter. Der Kleine. Der Tote*, Reinbek 1994.
- Bayne, Sheila Page, *Tears and Weeping. An Aspect of Emotional Climate Reflected in Seventeenth-Century French Literature*, Tübingen 1981.
- Beaumelle, Agnès de la, „Hans Bellmer: Puppenspiele und Zeichensprache“, in: Semff, 2006, S. 41–62.
- Beckett, Samuel, *The Complete Short Prose 1929–1989*, New York 1995.
- Beckett, Samuel, „Texts for Nothing“ (1967), in: Ders. 1995, S. 100–154.
- Bellmer, Hans, *Die Puppe*, Berlin 1962.
- Belting, Hans, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, 3. Aufl., München 2006.
- Belting, Hans, „A Conversation. Hans Belting and Bill Viola. June 28, 2002“, in: Walsh 2003, S. 189–220.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1963 (1936).
- Benke, Christoph, *Die Gabe der Tränen – Zur Tradition und Theologie eines vergessenen Kapitels der Glaubensgeschichte*, Würzburg 2002.
- Benthien, Claudia, *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*, Hamburg 2001. [Benthien 2001(a)]
- Benthien, Claudia / Wulf, Christoph (Hrsg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Hamburg 2001. [Benthien 2001(b)]
- Benthien, Claudia / Fleig, Anna / Kasten, Ingrid (Hrsg.), *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, Köln u.a. 2006.
- Bennett, Jill, *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford 2005.

- Berkenbusch, Gisela, *Zum Heulen. Kulturgeschichte unserer Tränen*, Berlin 1985.
- Blaicher, Günther, *Das Weinen in mittellenglischer Zeit. Studien zur Gebärde des Weinens in historischen Quellen und literarischen Texten*, Dissertation, Universität des Saarlandes 1966.
- Blaser, Jean-Christophe, „Daniele Buetti, destruction ou production de beauté?“, in *Art Press* (Sonderband „Art et mode: attirance et divergence“), 18 / Oktober 1997, Paris 1997, S. 78–80.
- Blume, Eugen / Hürlimann, Annemarie / Schnalke, Thomas / Tyradellis, Daniel (Hrsg.), *Schmerz. Kunst + Wissenschaft*, Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin / Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité, Berlin 2007.
- Böhme, Christian / Dinzelbacher, Peter / Sprandel, Rolf / Vanja, Christine, „Körper und Seele“, in: Dinzelbacher 1993, S. 154–186.
- Böhme, Hartmut, „Der Tastsinn im Gefüge der Sinne“, in: Gebauer 1998, S. 214–225.
- Borrmann, Norbert, *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*, Köln 1994.
- Bourneville, D.-M. / Régnard, Paul, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Band I, Paris 1876–1877 / Band II, Paris 1878 / Band III, Paris 1879–1880.
- Brandstetter, Gabriele / Brandl-Risi, Bettina / Eikels, Kai van (Hrsg.), *Schwarm(E)Motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, (Rombach Wissenschaften – Reihe scenae, hrsg. von Gabriele Brandstetter, Band 3), Freiburg i. Br. / Berlin / Wien 2007.
- Braun, Edmund (Hrsg.), *Der Paradigmenwechsel in der Sprachphilosophie. Studien und Texte*, Darmstadt 1996.
- Breton, André, „Die Manifeste des Surrealismus“, Reinbek 1986 (1962).
- Breton, André, „Le Surréalisme et la peinture“, in: *La Révolution Surréaliste*, Nr. 4, 15. Juli 1925.
- Breton, André, *L'Amour fou*, Frankfurt a. M. 1994 (1937).
- Breton, André, „La beauté sera convulsive“, in: *Minotaure*, H. I, 1934, S. 8–16.
- Breton, André, *Nadja*, Frankfurt a. M. 1984 (1928).

- Broos, Kees, „Dieter Roth. Antwortet auf Fragen von Kees Broos (1980), in: Wien 2002, S. 239–251.
- Buchholz, Kai von (Hrsg.), André Masson – Bilder aus dem Labyrinth der Seele, Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt, Frankfurt a. M. 2003.
- Buchholz, Kai / Falter, Claudia, „Die buch künstlerische Tätigkeit von André Masson“, in: Ders. 2003, S. 260–279.
- Butler, Judith, Körper von Gewicht, Frankfurt a. M. 1995.
- Bylsma, L. / Vingerhoets, A. J. J. M. / Rottenberg, J., „When is crying cathartic? An international study“, in: Journal of Social and Clinical Psychology (2008), 27 (10), S. 1165–1187.
- Cagigas, Ángel, „Pain as Expression: The Case of Hysteria“, in: Pascual 2005.
- Carroll, Lewis, Alice im Wunderland, Frankfurt a. M. 1973.
- Caussin, Nicolaus S. I., De eloquentia sacra et humana libri XVI. Editio Tertia, non ignobili accessione locupletata, Paris 1630. [besonders: lib. VIII, cap. 7 (de dolore et miseratione in genere)]
- Charcot, Jean-Martin / Richer Paul, Die Besessenen in der Kunst, Schneider, Manfred (Hrsg.), Göttingen 1988 (1887).
- Chavanne, Blandine (Hrsg.), Gina Pane, Ausst.-Kat. (Gina Pane. Ideal Situation), Hangar à Bananes, Nantes / Musée des Beaux-Arts de Nantes / Frac des Pays de la Loire, Dijon 2011.
- Cioran, Emile Michel, Von Tränen und von Heiligen, Frankfurt a. M. 1988.
- Clair, Jean, La Pointe à l’œil, übers. und zit. von Abigail Solomon-Godeau in: Dies., „Reconsidering Erotic Pornography“, in: Dies., Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices, Minneapolis 1991.
- Clarus, Ingeborg, „Von der Wirkung eines Symbols. Die Tränen“, in: Gerlitz 1991, S. 89–104.
- Claussen, Cornelius, „Der Schmerz der Bilder“, in: Kunstgeschichte, Magazin Uni Zürich, 4 / 2000, S. 57–60.
- Conzen, Ina (Hrsg.), Dieter Roth: die Haut der Welt, Sohm-Dossier 2, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Köln 2000.

- Coudreuse, Anne, *Le goût des larmes au XVIII siècle*, Paris 1999.
- Crinis, Max, *Der Affekt und seine körperlichen Grundlagen. Eine Studie über die Leibseele-Beziehungen*, Darmstadt 1973 (Leipzig 1944).
- D'Alembert / Le Rond, Jean u.a. (Hrsg.), *L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, CD-Edition, Marsanne 2000.
- Darwin, Charles, *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei den Menschen und den Thieren*, Stuttgart 1872.
- Derrida, Jacques / Wetzel, Michael (Hrsg.), *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, Ausst.-Kat. Musée National du Louvre Paris, München 1997.
- Descartes, René, *Über die Leidenschaften der Seele*, Hammacher, Klaus (Hrsg.), Hamburg 1984 (1649).
- Deuber-Mankowsky, Astrid / Michaelsen, Anja (Hrsg.), *Onlinejournal Kultur und Geschlecht*, Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum 2007. [Online]
- Diderot, Denis, *Philosophische Schriften*, 2 Bde., Lücke, Theodor (Hrsg.), Berlin 1961.
- Didi-Huberman, Georges, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997.
- Didi-Huberman, Georges, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999 (Paris 1997).
- Didi-Huberman, Georges, „Graphische Ekstase“, in: Eiblmayr 2000, S. 288–301.
- Didi-Huberman, Georges, *Phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern*, Köln 2001.
- Didi-Huberman, Georges, *Die leibhaftige Malerei*, München 2002.
- Didi-Huberman, Georges, *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille, Boehm, Gottfried / Brandstetter, Gabriele / Stierle, Karlheinz* (Hrsg.), München 2010.
- Diekmann, Stefanie, *Mythologien der Fotografie. Abriss zur Diskursgeschichte eines Mediums*, München 2003.

- Diers, Michaela, Vom Nutzen der Tränen. Über den Umgang mit Leben und Tod im Mittelalter und heute, Köln 1994.
- Dinzelsbacher, Peter (Hrsg.), Europäische Mentalitätsgeschichte, Stuttgart 1993.
- Dobke, Dirk, Melancholischer Nippes. Dieter Roths frühe Objekte und Materialbilder 1960–75, (Dissertation Universität Hamburg, 1997), 2001 aktualisiert, mit Anmerkungen und Zeichnungen von Dieter Roth versehen, Köln 2002.
- Dobke, Dirk / Dieter Roth Foundation (Hrsg.), Dieter Roth. Bücher + Editionen, Hamburg / London 2004.
- Donguy, Jacques, „Body Art“, in: Martel, Richard (Hrsg.), Art Action 1958–1998, Quebec 2001.
- Doswald, Christoph (Hrsg.): missing link. Menschen-Bilder in der Fotografie, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Bern 1999.
- Doswald, Christoph, „Magic Moments“, in: Ders. (Hrsg.), Daniele Buetti, Ausst.-Kat. Kunstverein Freiburg / Helmhaus Zürich / FRAC PACA Marseille, Ostfildern-Ruit 2003.
- Douglas, Mary, Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigungen und Tabu, Frankfurt a. M. 1985.
- Dubois, Philippe, Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Wolf, Herta (Hrsg.), Amsterdam / Dresden 1998 (1990).
- Dux, Günter / Luckmann, Thomas (Hrsg.), Sachlichkeit. Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Helmuth Plessner, Opladen 1974.
- Ebinger, Erica / Wien, Barbara / Paravicini, Gianni, „Er hat sich geschützt, indem er das gemacht hat“, in: Paravicini-Tönz 2010 (b), S. 73–99.
- Ecker, Gisela, Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter, München 1999.
- Eiblmayr, Silvia, Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.
- Eiblmayr, Silvia / Snauwaert, Dirk / Wilmes, Ulrich / Winzen, Matthias (Hrsg.), Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Kunstverein München / Siemens Kulturprogramm, München / Städtische Galerie im

- Lenbachhaus, München / Galerie im Taxispalais, Innsbruck / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Köln 2000.
- Ekman, Paul, Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren, Heidelberg 2004.
- Elkins, James, Pictures & Tears. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings, London / New York 2001.
- Endres, Johannes / Wittmann, Barbara / Wolf, Gerhard (Hrsg.), Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher, (Reihe Bild und Text, hrsg. von Boehm, Gottfried / Brandstetter, Gabriele / Stierle, Karlheinz), München 2005.
- Engelbach, Barbara, „Held, Märtyrer oder Star? Künstlermythen in der Aktionskunst um 1970“, in: Hoffmann-Curtius 1997, S. 185–195.
- Erdmann, Johann Eduard, Über Lachen und Weinen, Berlin 1850.
- Export, Valie, „Kausalgie“, in: Geissmar-Brandi 1995, S. 468–469.
- Fink-Eitel, Hinrich / Lohmann, Georg (Hrsg.), Zur Philosophie der Gefühle, Frankfurt a. M. 1993.
- Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Pflug, Isabel / Warstat, Matthias (Hrsg.), Inszenierung von Authentizität, Tübingen 2007.
- Freeland, Cynthia, „Piercing to our inaccessible, inmost parts. The Sublime in the Work of Bill Viola“, in: Townsend (Hrsg.) 2004, S. 25–45.
- Freeman, Judi, Picasso and the Weeping Woman. The Years of Marie-Thérèse Walter & Dora Maar, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art / The Metropolitan Museum of Art New York / Art Institute of Chicago, Los Angeles 1994.
- Freud, Sigmund, Psychologie des Unbewussten. Studienausgabe, Band 3, Frankfurt a. M. 1975.
- Freud, Sigmund, „Trauer und Melancholie“, in: Ders. 1975, S. 197–212.
- Frey, William H., Crying. The Mystery of Tears, Minneapolis 1985.
- Frizot, Michel (Hrsg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998.

- Gadamer, Hans-Georg, *Gesammelte Werke, Band I, Hermeneutik I (Wahrheit und Methode)*, Tübingen 1985ff.
- Gallas, Helga (Hrsg.), *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, (collection alternative, hrsg. von Hildegard Brenner, Band 2), Darmstadt / Neuwied 1972.
- Gebauer, Gunter (Hrsg.), *Anthropologie*, Leipzig / Stuttgart 1998.
- Geimer, Peter, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010.
- Geissmar-Brandi, Christoph / Louis, Eleonora (Hrsg.), *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, Wien 1995.
- Gerlitz, Peter (Hrsg.), *Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung, Neue Folge, Band 10*, Frankfurt a.M. u.a. 1991.
- Gina Pane: *opere 1968–1990*, Ausst.-Kat. Reggio Emilia, Chiostrì di San Domenico, 30 ottobre 1998 – 17 gennaio 1999, Mailand 1998.
- Ghost in the Shell. Photography and the Human Soul 1850–2000. Essays on Camera Portraiture*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art (Hrsg.), 16.10.1999 – 17.1.2000, Cambridge / Mass. 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Die Leiden des jungen Werther*, Düsseldorf / Berlin / Leipzig 1979.
- Goetz, Christopher G. (Hrsg.), *Charcot the Clinician, The Tuesday Lessons. Excerpts from Nine Case Presentations on General Neurology at the Salpêtrière Hospital in 1887–88*, New York 1987.
- Goldberg, RoseLee, „Here and Now“, in: *Iles* 1995, S. 11–20.
- Gottsched, Johann Christoph, *Versuch einer Critischen Dichtkunst. Durchgehendst mit den Exempeln unsrer besten Dichter erläutert (...)*, Leipzig 1742 (1962).
- Gouk, Penelope / Hills, Helen (Hrsg.), *Representing Emotions. New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*, Cornwall 2005.
- Graevenitz, Antje von, in: Dies., „Then and Now: Performance Art in Holland“, in: *Studio* 1976, S. 52.



- Grimm, Jacob und Wilhelm, Deutsches Wörterbuch, Band 28, Leipzig 1854–1960. [Artikel „Weinen“]
- Hainley, Bruce, „Legend of the Fall“, in Art Forum, *März* 1999, o.S. [Online]
- Hamilton, Richard, „The Little World of Dieter Roth. Radiointerview, 23.1.1974, BBC, Radio 3“, in: Wien 2002, S. 193–200.
- Heathfield, Adrian (Hrsg.), *Live. Art and Performance*, New York 2004.
- Heathfield, Adrian, „Marina Abramović. Elevating the Public. In Conversation with Adrian Heathfield“, in: Ders. 2004, S. 144–151.
- Hegel, Wilhelm Friedrich, Werke 13. Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke in zwanzig Bänden, Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hrsg.), Band I, Frankfurt a. M. 1970.
- Hendriks, M. C. P. / Croon, M. A. / Vingerhoets, A. J. J. M., „Social reactions to adult crying: The help-soliciting function of tears“ (2008), *Journal of Social Psychology*, 148 (1), S. 22–41.
- Herder, Johann Gottfried, Sämtliche Werke, Suphan, Bernhard (Hrsg.), Hildesheim 1967.
- Herdling, Klaus (Hrsg.), *Pathos, Affekt, Gefühl: Die Emotionen in den Künsten*, Berlin u.a. 2004.
- Hertl, Michael / Hertel, Renate, *Laokoon. Ausdruck des Schmerzes durch zwei Jahrtausende*, München 1968.
- Hoffmann, Christoph, *Der Dichter am Apparat. Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899–1942*, München 1997.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin / Wenk, Silke (Hrsg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung*, Tübingen 1996, Marburg 1997.
- Hohl, Hanna / Kamber, André (Hrsg.), *Dieter Roth. Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle / Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart / Kunstmuseum Solothurn, Hamburg 1988.

- Hollenburger-Rusch, Caroline, *Liquitur in lacrimas. Zur Verwendung des Tränenmotivs in den Metamorphosen Ovids*, Altertumswissenschaftliche Texte und Studien, Band 36, Hildesheim / Zürich / New York 2001.
- Holm, Christiane, *Amor und Psyche. Die Erfindung eines Mythos in Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur (1765–1840)*, München / Berlin 2006.
- Homer (Homerus), *Ilias*, hrsg. und übers. von Hampe, Roland, Stuttgart 1979.
- Huber, Ingeborg, *Die Ikonographie der Trauer in der Griechischen Kunst*, Möhnesee-Wamel 2001.
- Hvidberg, Flemming Friis, *Weeping and Laughter in the Old Testament. A Study of Canaanite-Israelite Religion*, Leiden / Kopenhagen 1962.
- Iles, Chrissie (Hrsg.), Marina Abramović. *Objects, performance, video, sound*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art Oxford, Oxford 1995.
- Imorde, Joseph, *Affektübertragung. Kulturhistorische Studien zur Emotionalität in der frühen Neuzeit*, Berlin 2004.
- Jetzer, Gianni, „Daniele Buetti“, in: Doswald 1999, S. 256–259.
- Kacunko, Slavko, *Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*, München 2010.
- Kamber, André, „Vom Zeichnen, von den Büchern (vom Leben?) des Dieter Roth“, in: Hohl 1988, S. 41–43.
- Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hrsg.), *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt a. M. 1984.
- Kaplan, Fred, *Sacred tears. Sentimentality in Victorian Literature*, Princeton 1987.
- Kappas, Arvid, „Geheimnisvolle Tränen. Das Phänomen des Weinens aus der Sicht der Neurosemiotik“, in: *Zeitschrift für Semiotik*, Band 28 *Heft 2–4*, „Tränen und Weinen in der griechisch-römischen Antike“, Fögen, T. (Hrsg.), Tübingen 2006, S. 293–307.
- Kappelhoff, Hermann, *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004.
- Keazor, Henry (Hrsg.), *Psychische Energien bildender Kunst. Festschrift Klaus Herding*, Köln 2002.

- Keck, Annette / Kording, Inka / Prochaska, Anja (Hrsg.), *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Tübingen 1999.
- Keller, Hans, „Lachen und Weinen“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 38, 1957, S. 309–328.
- Kemp, Wolfgang, *Theorie der Fotografie I. 1839–1912*, München 1999.
- Kenner, Hedwig, *Weinen und Lachen in der griechischen Kunst*, (Sitzungsberichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 234 / 2), Wien 1960.
- Kirchner, Thomas: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhundert*, (Berliner Schriften zur Kunst, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin (Hrsg.)), Mainz 1991.
- Kittelmann, Udo / Zacharias, Kyllikki (Hrsg.), *Hans Bellmer – Louise Bourgeois. Double Sexus*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin – Sammlung Scharf-Gerstenberg, Freiburg i. Br. 2010.
- Klages, Ludwig, *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, Leipzig 1936.
- Klages, Ludwig, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, Bonn 1950.
- Koch, Gertrud (Hrsg.), *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*, Frankfurt a. M. 1995.
- Koch, Gertrud, „Zu Tränen gerührt – Zur Erschütterung im Kino“, in: Herding 2004, S. 562–574.
- Kolesch, Doris, *Theater der Emotionen: Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt a. M. u.a. 2006.
- Koschorke, Albrecht, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 2003.
- Kottler, Jeffrey A., *Die Sprache der Tränen. Warum wir weinen*, München 1997.
- Krauss, Rosalind E., „Porträt der Künstlerin als Fillette“, in: Weiermeier, 1989, S. 23–30.
- Kristeva, Julia, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York 1982.

- Krohn, Silke, „Histoire de l’œil“, in: Kittelmann 2010, S. 99–111.
- Krüger, Hans-Peter, Zwischen Lachen und Weinen, Band I: Das Spektrum menschlicher Phänomene. Berlin 1999.
- Krüger, Hans-Peter, Zwischen Lachen und Weinen, Band II: Der dritte Weg Philosophischer Anthropologie und die Geschlechterfrage, Berlin 2001.
- Künkler, Karoline: „Die Künstlerin als Schmerzensfrau. Selbstverletzungsaktionen von Gina Pane“, in: Hoffmann-Curtius 1997, S. 196–205.
- Kurthen, Thomas, Der Schmerz als medizinisches und philosophisches Problem. Anmerkungen zur Spätphilosophie Ludwig Wittgensteins und zur Leib-Seele-Frage, Würzburg 1984.
- Lachmann, Renate, „Vorwort“, in: Bachtin 1987, S. 7–46.
- Ladleif, Christiane, Die Zerstörung des Auges. Ein Motiv des Surrealismus im Kontext der Histoire de l’Œil Georges Batailles, Weimar 2003.
- Lamartine, Alphonse de, Œuvres complètes, Band 29 (Les confidences, Graziella, Nouvelles confidences), Paris 1864.
- Lange, Marjorie, Telling Tears in the English Renaissance, Studies in the History of Christian Thought No. 70, New York 1996.
- Laqueur, Thomas, Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt a. M. / New York 1992.
- Lausberg, Heinrich, Handbuch der literarischen Rhetorik, München 1960.
- Le Brun, Charles, Conférence sur l’expression générale et particulière des passions, Amsterdam / Paris 1687.
- Lebeer-Hossmann, Irmelin, „Dieter Roth Interview Hamburg, 28.–30. September und Stuttgart 20.–22. Juni 1979“, in: Wien 2002, S. 9–142.
- Lendrum, Susan / Syme, Gabrielle, Gift of Tears. A Practical Approach to Loss and Bereavement Counseling, New York 1992.
- Lessing, Gotthold Ephraim, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Berlin 1766.

- Lichtenstein, Therese, *Behind Closed Doors. The Art of Hans Bellmer*, Berkeley / Los Angeles / London 2001.
- Lischka, Gerhard Johann (Hrsg.), *Feminismus und Medien*, Bern 1991.
- Löffler, Petra, *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Dissertation Universität Köln 2003, Bielefeld 2004.
- Löffler, Petra, „Fluid(um). Über die Medialität der Tränen“, in: Söntgen 2008, S. 263–281.
- Luckow, Marion, „Bibliographische Hinweise“, in: Bataille 1994, S. 237f.
- Lutz, Tom, *Tränen vergießen. Über die Kunst zu weinen*, Hamburg / Wien 2000.
- Mack, Gerhard, „Ware tauschen, Seele suchen“, in *art. Das Kunstmagazin*, Nr. 2 / 2003, Hamburg, S. 38–45.
- Madame Yevonde, in: *Camera. The Woman's Book Club*, (originally published by John Gifford Ltd), 1940.
- Madame Yevonde, *Be original or die*, Ausst.-Kat. The British Council London (Hrsg.), London 1998.
- Marvell, Andrew, *The Poems of Andrew Marvell*, Aitken, G. A. (Hrsg.), London 1892.
- Mattenklott, Gert, „Geschmackssachen. Über den Zusammenhang von sinnlicher und geistiger Ernährung“, in: Kamper 1984, S. 179–190.
- Maude-Roxby, Alice / Masson, Françoise, *On record: advertising, architecture and the actions of Gina Pane*, (Transmission: The Rules of Engagement 1), Hillwood-Harris, Ben / Kivland, Sharon (Hrsg.), Art and Design Research Centre, Sheffield Hallam University, London 2004.
- McEvelley, Thomas, „The Serpent in the Stone“, in: Iles 1995, S. 45–53.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Das Auge und der Geist: philosophische Essays*, Hamburg 1984.
- Messmer, E. M. (Hrsg.), *Der Ophthalmologe. Zeitschrift der Deutschen Ophthalmologischen Gesellschaft*, Band 106, *Heft 7* („Die Wissenschaft vom Weinen. Tränen aus medizinhis-

torischer, ophthalmologischer und kunsthistorischer Sicht“), *Juli 2009*, Heidelberg 2009.

Messmer, E. M., „Emotionale Tränen“, in: Dies. 2009, S. 593–602.

Meyer, Felix, „Dasein und Rauschen. Null und eins sind mindestens zwei“, 2005, o.S. [Online]

Meyer, Richard (Hrsg.), *Representing the Passions. Histories, Bodies, Visions*, Los Angeles 2003.

Meyer, Helge, *Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art*, Bielefeld 2008.

Meyer-Drawe, Käte, „Der lachende und der weinende Leib. Verständigung diesseits der Vernunft. 14 Thesen“, in: bidok, Digitale Volltextbibliothek, 2005, o.S. [Online]

Michels, Norbert, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988.

Miglietti, Francesca Alfano, *Extreme bodies. The use and abuse of the body in art*, Mailand 2003.

Mohr, Heinz-Gerd, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen in der christlichen Kunst*, Düsseldorf / Köln 1981.

Morsch, Thomas, „Mascara Meltdown. Über heiße Tränen und kalte Blicke“, in: *Nach dem Film No. 4* („Tränen im Kino“), 1 / 10 / 2002, o.S. [Online]

Müller, Christopher (Hrsg.), *Bas Jan Ader. Filme, Fotografien, Projektionen, Videos und Zeichnungen aus den Jahren 1967–1975*, Ausst.-Kat. Kunstverein Braunschweig / Bonner Kunstverein / Kunstverein München, Köln 2000.

Müller, Hans-Joachim, „Die Wolke innen, die Wolke aussen. Ein Gespräch mit Dieter Roth in einem Interview (1989)“, in: *Wien* 2002, S. 413–422.

Mueller, Roswitha, „Leinwandverkörperlichungen“, in: *Lischka* 1991, S. 161–184.

Museo Magazine, „Marina Abramović. Interview mit Pitchaya Sudbanthad“, 1998, o.S. [Online]

Nagy, Piroska, *Le Don des Larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (Ve–XIIIe siècle)*, Paris 2000.

- Neumaier, Otto, „Space, Time, Video, Viola“, in: Townsend 2004, S. 47–71.
- Nibbrig, Christiaan L. Hart, Was heißt „Darstellen“?, Frankfurt a. M. 1994.
- Nitschke, August / Stagl, Justin / Bauer, Dieter R. (Hrsg), Überraschendes Lachen, gefordertes Weinen. Gefühle und Prozesse, Kulturen und Epochen im Vergleich, (Veröffentlichungen des Instituts für historische Anthropologie e.V. Band 11), Wien / Köln / Weimar 2009.
- Nitschke, August, „Trauernde und Weinende in der Kunst des Mittelalters: ein Zugang zum Wandel der Gesellschaften?“, in: Ders., Weimar 2009, S. 677–748.
- Nochlin, Linda, „When the stars weep“, in: Taylor-Wood 2004, o.S.
- Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Band I–IV, Kluckhohn, Paul / Samuel, Richard (Hrsg.), Band II, Stuttgart 1960.
- Nyclicek, I. / Temoshock, L / Vingerhoets, A. J. J. M. (Hrsg.), Emotional Expression and Health, Hove / New York 2004.
- Obrist, Hans Ulrich, „Gespräch mit Marina Abramović in der Bullet Bahn nach Kitakyushu, irgendwo in Japan“, in Iles 1995, S. 44–55.
- O'Dell, Kathy, Contract with the Skin. Masochism performance art and the 1970's, Minneapolis / London 1998.
- Oosterum, Peter van, Tears. A Key to a Remedy, Bath 1997 (1995).
- Ovid (Publius Ovidius Naso), Metamorphosen, 15 Bücher, Holzberg, Niklas (Hrsg.), Darmstadt 1996.
- Ovid (Publius Ovidius Naso), Ars Amatoria – Liebeskunst, drei Bücher, lat.-dt., übers. von Hertzberg, W., bearb. von Burger, Franz, München 1964.
- Paravicini-Tönz, Flurina und Gianni (Hrsg.), Dieter Roth, Inserate / Advertisements im / in Anzeiger Stadt Luzern und Umgebung 1971 / 72, (Gesamttitle: Dieter Roth, Ur-Tränenmeer), Luzern / Poschiavo 2010. [Paravicini-Tönz 2010(a)]
- Paravicini-Tönz, Flurina und Gianni (Hrsg.), Dieter Roth, Tränen in Luzern / Tears in Lucerne, (Gesamttitle: Dieter Roth, Ur-Tränenmeer), Luzern / Poschiavo 2010. [Paravicini-Tönz 2010(b)]

- Pascual, Nieves (Hrsg.), *Witness to Pain. Essays on the Translation of Pain into Art*, Bern u.a. 2005.
- Patton, Kimberley Christine / Hawley, John Stratton (Hrsg.), *Holy Tears. Weeping in Religious Imagination*, Princeton 2005.
- Pazzini, Karl-Josef, „Haut“, in: Benthien 2001(b).
- Penn, Irving, *Photographs of Dahomey (1967)*, Ausst.-Kat. (*Dahomey 1967*), Maison Européenne de la Photographie, Paris / Nihon Mingeikan, Tokyo / Museum of Fine Arts, Houston, Ostfildern-Ruit 2004.
- Pernety, Antoine-Joseph, *Versuch einer Physiognomik, oder Erklärung des moralischen Menschen durch die Kenntniß des physischen*, 3 Bände, Band I, Dresden 1784–85.
- Phelan, Peggy, „On Seeing the Invisible: Marina Abramović’s *The House with the Ocean View*“, in: Heathfield 2004, S.16–27.
- Plessner, Helmuth, *Ausdruck und menschliche Natur*, *Gesammelte Schriften VII*, Dux, Günter / Marquard, Odo / Ströker, Elisabeth (Hrsg.), Frankfurt a. M. 2003.
- Plessner, Helmuth, „Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens“ (1941), in: Ders. 2003, S. 201–387.
- Plessner, Helmuth, „Zur Anthropologie des Schauspielers“ (1948), in: Ders. 2003, S. 399–418.
- Ponge, Francis, *Einführung in den Kieselstein und andere Texte*, mit einem Aufsatz von Jean-Paul Sartre, fr. und dt., übertr. von Henninger, Gerd / Spann, Katharina, Frankfurt a. M. 1986.
- Ponge, Francis, „L’Eau des Larmes“, in: Ders., *Œuvres complètes*, Beugnot, Bernard (Hrsg.), Band I, Paris 1999.
- Prodger, Philip, *An annotated Catalogue of the Illustrations of Human and Animal Expression from the Collection of Charles Darwin. An early Case of the Use of Photography in Scientific Research*, Queenston, Ontario 1998.
- Rafalski, Malwine / Sprügel, Julia / Strzelecki, Carmen (Hrsg.), *Teardrops etc., vol. I*, Köln 2010.



- Ranke-Graves, Robert von, Griechische Mythologie. Quellen & Deutung, Band 1, Grassi, Ernesto (Hrsg.), Reinbek 1960.
- Ratzeburg, Wiebke, Aufruhr der Gefühle. Leidenschaften in der zeitgenössischen Fotografie und Videokunst, Ausst.-Kat. Museum für Photographie Braunschweig und Kunsthalle Göttingen, Braunschweig 2004.
- Rausch, Mechthild, „Interview (mit Dieter Roth, G.S.). Südwestfunk Baden-Baden 1981“, in: Wien 2002, S. 265–283.
- Ripplinger, Stefan, „Scheiße, Pudding und Zubehör – Die Bücher“, in: Dobke 2004, S. 127–143.
- Ripplinger, Stefan, Auch. Aufsätze zur Literatur, Basel / Weil am Rhein 2006.
- Ripplinger, Stefan, „Dieter Roths Tränenwerk“ in: Paravicini-Tönz 2010 (b), S. 11–36.
- Roberts, James, „Bas Jan Ader: the artist who fell from grace with the sea“, in: Warr 2000, S. 32–35. (dt. in: Warr, Tracey (Hrsg.), Kunst und Körper, Berlin 2005.)
- Rogers, Brett, „Be original or die – Yvonne’s life of colour“, in: Madame Yvonne 1998, S. 9–21.
- Rosenblatt, Paul C., Bitter, Bitter Tears: Nineteenth-Century Diarists and Twentieth-Century Grief Theories, Minneapolis 1983.
- Rost, Val. Chr. / Palm, Friedrich / Kreussler, Otto / Peter, Ferdinand (Hrsg.), Handwörterbuch der Griechischen Sprache von Franz Passow, Leipzig 1852.
- Roth, Dieter, Notizbuch 1967, Basel 1988 / 89.
- Roth, Dieter, SCHEISSE. Neue Gedichte von Dieter Roth, Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Providence 1966, Berlin 1982.
- Roth, Dieter, 80 Wolken (1965–1967), Stuttgart 1967.
- Roth, Dieter, Der Tränensee, Reykjavík 1973. [Roth 1973 (a)]
- Roth, Dieter, Das Tränenmeer, (Tränenmeer 1), Stuttgart 1973. [Roth 1973 (b)]
- Roth, Dieter, Das Tränenmeer, Band 2 (Tränenmeer 2), Stuttgart / London / Reykjavík 1973. [Roth 1973(c)]

- Roth, Dieter, Dars Wähnen. Das Wähnen, Band 1 (Tränenmeer 3), Stuttgart / London / Reykjavík 1974.
- Roth, Dieter, Mundunculum, gesammelte werke band 16, Stuttgart / London / Reykjavík 1975.
- Roth, Dieter, Das Weinen. Das Wähnen, Band 2A (Tränenmeer 4), Stuttgart / London 1978.
- Roth, Dieter, Unterm Plunderbaum (die Sonetten 195?–1979) = Das WEINEN no. 2 = Das Wähnen, Band 2B (Tränenmeer 5), Stuttgart / London 1979.
- Roubine, Jean-Jacques, „Le Stratégie des larmes au XVIIe siècle“, in: Littérature, 1973, S. 56–73.
- Rutledge, Virginia, „Art at the End of the optical Age“, In: Art in America, Bd. März. New York 1998, S.70–77.
- Schaub, Miriam / Suthor, Nicola / Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.), Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips, München 2005.
- Scheff, Thomas J., Explosion der Gefühle. Über die kulturelle und therapeutische Bedeutung kathartischen Erlebens, Weinheim / Basel 1983.
- Schiff, Gert, „Lachen, Weinen und Lächeln in der Kunst. Randbemerkungen eines Kunsthistorikers zu den Untersuchungen von Helmuth Plessner“, in: Dux 1974, S. 131–158.
- Schlaeger, Jürgen / Stedmann, Gesa (Hrsg.), Representations of Emotions, Tübingen 1999.
- Schneider, Manfred, Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens, München / Wien 1992.
- Schopenhauer, Arthur, Die Welt als Wille und Vorstellung, Band I (Sämtliche Werke), Löhneysen, Wolfgang Frhr. von (Hrsg.), Frankfurt a. M. 1986.
- Schröder, Gerald, „Weinkrampf – Tränen im gespaltenen Selbstbildnis von Arnulf Rainer“, in: Söntgen 2008, S. 219–233.
- Schwarz, Balduin, Untersuchungen zur Psychologie des Weinens, Dissertation Universität München 1928.
- Schwarz, Dieter, ‚Auf der Bogen Bahn‘. Studien zum literarischen Werk von Dieter Roth, Zürich 1981.

- Schwarz, Dieter, „Prologue d’un livre dont il ne paraîtra que les extraits ci-après“, in: Johannes Gachnang u.a. (Hrsg.), Dieter Roth. Die Bibliothek. Katalog der Ausstellung im Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Ausst.-Kat. Neuchâtel 2003, S. 16–21.
- Semff, Michael / Spira, Anthony (Hrsg.), Hans Bellmer, Ausst.-Kat. Centre Pompidou / Musée National d’Art Moderne Paris / Staatliche Graphische Sammlung München / Whitechapel Art Gallery London, Ostfildern 2006.
- Serres, Michel, Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische, Frankfurt a. M. 1993.
- Silvestris, Bernhardus, De Mundi Universitate Libri Duo Sive Megacosmus et Microcosmus, dt. v. Rath, Wilhelm, 2. Aufl., Stuttgart 1983.
- Singer, Wolf, „Das Bild in uns – vom Bild zur Wahrnehmung“, in: Maar 2004, S. 56–76.
- Söntgen, Beate / Spiekermann, Geraldine (Hrsg.), Tränen, München 2008.
- Spiekermann, Geraldine, „Subkutane Tränen im Werk Daniele Buettis“, in: Sykora 2006, S. 220–225.
- Spiekermann, Geraldine, „Die Tränen der Niobe“, in: Blume 2007, S. 107–113. [Spiekermann 2007(a)]
- Spiekermann, Geraldine, „Taktiken der männlichen Scham. Über Dieter Roths Tränen“, in: Deuber-Mankowsky 2007, o.S. [Online] [Spiekermann 2007(b)]
- Spiekermann, Geraldine, „Das Polaroid als Reliquie“, in: Söntgen 2008, S. 235–248.
- Spiekermann, Geraldine, „Die Tränen aus kunsthistorischer Sicht“, in: Messmer 2009, S. 603–608.
- Spiekermann, Geraldine, „Tränen rühren mehr als Worte“, in: Rafalski 2010, S. 5–9.
- Spitz, Charlotte, Zur Psychologie des Weinens, Dissertation Universität Leipzig, Zeulenroda 1935.
- Steinhauser, Monika, „Konvulsivische Schönheit und subversive Gewalt. Zum Surrealismus der 1930er Jahre“, in: Keazor (Hrsg.) 2002, S. 138–184.
- Stern, Alfred, Philosophie des Lachens und Weinens, Wien u.a. 1980.

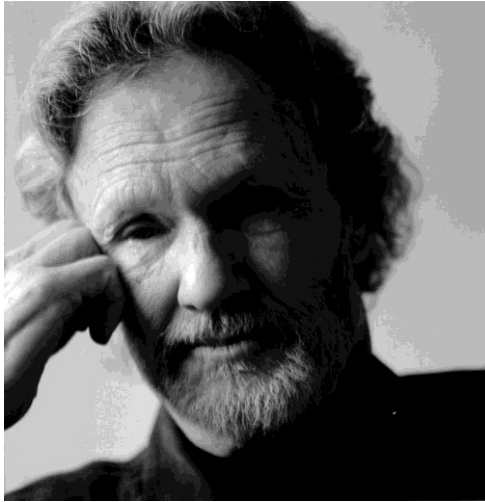
- Stolz, Susanna, *Die Handwerke des Körpers*, Marburg 1992.
- Stooss, Toni (Hrsg.), Marina Abramović. *Artist Body. Performances 1969–1997*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Mailand 1998.
- Studio International, *July–August* 1976.
- Sugiyama, Akane, ‚Wanderer unter dem Regenbogen‘ – Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs, Dissertation Freie Universität Berlin 2007. [Online]
- Suleiman, Susan Rubin, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge / Mass. 1990.
- Sydow-Zirkwitz, Heinrich von (Hrsg.), *Bellmer-Graphik*, Katalog Nr. 1 des STUDIO 69 Köln, Köln 1970.
- Sykora, Katharina / Derenthal, Ludger / Ruelfs, Esther (Hrsg.), *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2006.
- Sykora, Katharina, „Arretierte Tränen. Selbstreferenz einer Fotografie der starken Gefühle“, in: Dies. 2006, S. 167–182.
- Taylor, Sue, Hans Bellmer. *The Anatomy of Anxiety*, Massachusetts 2000.
- Taylor-Wood, Sam, *Crying Men*, Göttingen 2004.
- Thibaudet, Albert, „Les Larmes de Racine“, in: *Nouvelle Revue Française*, 38, 1932.
- Townsend, Chris (Hrsg.), *The Art of Bill Viola*, London 2004.
- Townsend, Chris, „Call me old-fashioned, but... Meaning, Singularity and Transcendence in the Work of Bill Viola“, in: Ders. 2004, S. 6–23.
- Trimberg, Hugo von, *Der Renner. Ein Gedicht aus dem XIII. Jahrhunderte*, hrsg. vom Historischen Verein Bamberg, Band 1, Bamberg 1833.
- Trummer, Thomas (Hrsg.), *Trauer*, Ausst.-Kat. Atelier Augarten, Wien 2003.
- Tronche, Anne, Gina Pane. *Actions*, Paris 1997.
- Tronche, Anne, „The Scenographic body“, in: Gina Pane 1998, S. 41–51.

- Ullmann, Ludwig, *Der Krieg im Werk Picassos. Reaktionen auf Krieg und Verfolgung*, 2 Bände, Dissertation Universität Osnabrück 1986.
- Ullmann, Ludwig, „Die Serie der Weinenden Frauen“, in: Ders. 1986, S. 158–162.
- Van Oosterum, Peter, *Tears. A key to a Remedy*, Bath 1998 (1955).
- Vergil (Pvblivs Vergilivs Maro), *Aeneis*, lat.–dt., dt. von Götte, Johannes, München 1965.
- Vignon, Paul, *Le Linceul du Christ. Étude scientifique*, Paris 1902.
- Vignon, Paul, *Le Saint Suaire de Turin devant la Science, l'Archéologie, l'Histoire, l'Iconographie, la Logique*, Paris 1938.
- Vincent-Buffault, Anne, *The History of Tears. Sensibility and Sentimentality in France*, New York 1991.
- Vingerhoets, A. J. J. M. / Scheirs, J. G. M., „Sex differences in crying: Empirical findings and possible explanations“, in: Fischer, A. H. (Hrsg.), *Gender and emotion: Social psychological perspectives*, (Studies in emotion and social interaction, 2), Cambridge 2000, S. 143–165.
- Vingerhoets, A. J. J. M. / Cornelius, R. R. (Hrsg.), *Adult crying. A biopsychosocial approach*, Hove 2001.
- Vingerhoets, A. J. J. M. / Nyklicek, I. / Denollet, J. (Hrsg.), *Emotion regulation: Conceptual and clinical issues*, New York 2008.
- Vingerhoets, A. J. J. M., „Weinen. Modell des biopsychosozialen Phänomens und gegenwärtiger Forschungsstand“, in: *Psychotherapeut*, 54 (2), 2009, S. 90–100.
- Viola, Bill, „The Sound of One Line Scanning“, in: Walsh 2003, S. 153–168.
- Viola, Bill, „Das Bild in mir. Videokunst offenbart die Welt des Verborgenen“, in: Maar 2004, S. 260–282.
- Violette, Robert (Hrsg.), Bill Viola. *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973–1994*, London 1995.
- Vischer, Theodora / Walter, Bernadette (Hrsg.), *ROTHZEIT. Eine Dieter Roth Retrospektive*, Ausst.-Kat. Schaulager Basel / Museum Ludwig Köln / The Museum of Modern Art Queens + P.S.1 Contemporary Art Center Long Island City, New York / Basel 2003.

- Voorhoeve, Jutta, „Unendliche Schleifen: A portrait of the Artist as a weeping Narcissus von Olaf Nicolai“, in: Söntgen 2008, S. 249–261.
- Voss, Jan / Keusch, Beat / Ullmaier, Johannes / Roth, Björn (Hrsg.), Dieter Roth. Da drinnen vor dem Auge. Lyrik und Prosa, Frankfurt a. M. 2005.
- Walsh, John, Das Linnen, Frankfurt a. M. 1963.
- Walsh, John (Hrsg.), Bill Viola. The Passions, Ausst.-Kat. J. Paul Getty Museum Los Angeles, Californien / National Gallery London / Pinakothek der Moderne München, Los Angeles 2003.
- Walsh, John, „Emotions in Extreme Time. Bill Viola’s Passions Project“, in: Ders. 2003, S. 25–63.
- Warr, Tracey (Hrsg.), The artist’s body, London 2000.
- Warr, Tracey / Jones, Amelia, The artist’s body, London / New York 2002.
- Webb, Peter (Hrsg.), The Erotic Arts, Boston 1975.
- Webb, Peter, „Eroticism in Twentieth-century Art: Interviews with Contemporary Artists“, in: Ders. (Hrsg.), The Erotic Arts, Boston 1975.
- Weiermeier, Peter (Hrsg.), Louise Bourgeois, Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein 1989, Frankfurt a.M. 1989.
- Weinand, Heinz Gerd, Tränen. Untersuchungen über das Weinen in der deutschen Sprache und Literatur des Mittelalters, Bonn 1958.
- Wien, Barbara, „Dieter Roth. Ein bisschen Müll schieben. Interview mit Barbara Wien 1986“, in: Dies. 2002, S. 365–373.
- Wien, Barbara (Hrsg.), Dieter Roth. Gesammelte Interviews, Reykjavík / London 2002.
- Wittegeest, Simon, Natürliches Zauber-Buch oder: neu-eröffneter Spiel-Platz rarer Künste: in welchem nicht allein alle Taschen-Spieler- und andere curiöse mathematische und physicalische Künste, sondern auch die gebräuchlichen Karten-Würffel, Billard und andere Spiele, aufs genaueste beschrieben, und mit vielen Figuren erläutert werden, Faks.-Dr. nach d. Orig. von 1745, Lindau 1977.
- Wittgenstein, Ludwig, „Tractatus logico-philosophicus, 5.6“, in: Braun, 1996.

- Wolf, Gerhard, Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002.
- Wulf, Christoph, „Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens“, in: Kamper 1984, S. 21–45.
- Wunderseite, die, „Weinende Statuen und Ikonen“, 2011, o.S. [Online]
- Wurz (S. J.), Ignaz, Anleitung zur geistlichen Beredsamkeit, Wien 1775–1776.
- Yu, Chyong-Yi, Das Motiv ‚Wasser‘ in der Kunst – unter Berücksichtigung der Werke Bill Violas und Fabrizio Plessis, Dissertation Universität Trier 2008. [Online]
- Zappert, Georg, Über den Ausdruck des geistigen Schmerzes im Mittelalter. Ein Beitr. z. Geschichte d. Förderungs-Momente d. Rührenden im Romantischen, Wien 1854.
- Zybok, Oliver (Hrsg.), Von Angesicht zu Angesicht. Mimik-Gebärden-Emotionen, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich, Leverkusen 2000.

## 10. Abbildungsverzeichnis



**Abb. 1:** Sam Taylor-Wood, *Kris Kristofferson*, Farbfotografie aus: Taylor-Wood, Sam, *Crying Men*, Göttingen 2004.

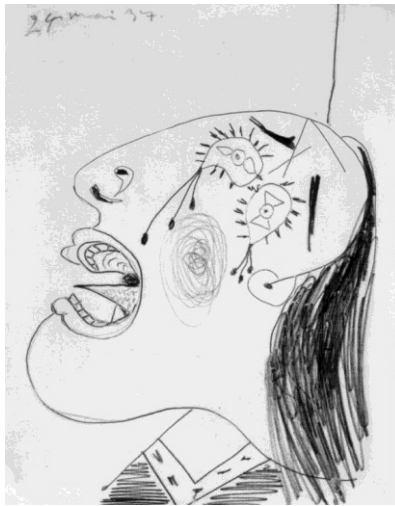


**Abb. 2:** Daniele Buetti, *Like tears from a star 3*, perforierte Fotografie, Leuchtkasten, variable Maße, 2002, courtesy Galerie Bernhard Knaus.



**Abb. 3:** Daniele Buetti, *Classical Fountain*, wie Abb 2.





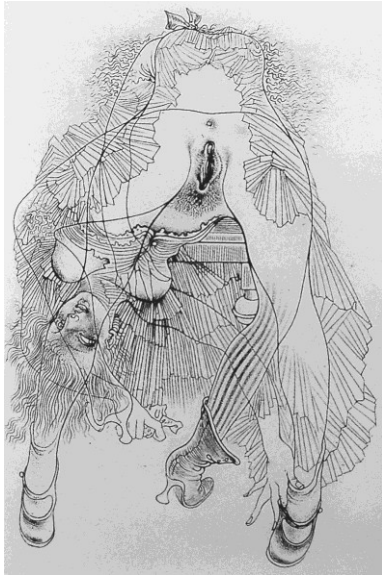
**Abb. 4:** Pablo Picasso, *Weeping Woman*, 24. Mai 1937, Bleistift und Gouache auf Papier, 29 x 23 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.



**Abb. 5:** Pablo Picasso, *Weeping Woman with Handkerchief*, 13. Oktober 1937, Öl und Tinte auf Leinwand, 55 x 46 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.



**Abb. 6:** Pablo Picasso, *Weeping Head*, 28. Oktober 1937, Öl und Tinte auf Papier, 40 x 26,1 cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts, Francise H. Burr Memorial Fund 1940.



**Abb. 7:** Hans Bellmer, *ohne Titel*, 1946, erste Illustration für *Die Geschichte des Auges*, Lithografie, aus: Lord Auch, *Histoire de l'œil*, K. éditeur, Paris 1947 (Sévilla 1940).



**Abb. 8:** Hans Bellmer, *ohne Titel*, 1946, dritte Illustration für *Die Geschichte des Auges*, wie Abb. 7.



**Abb. 9:** Hans Bellmer, *ohne Titel (Selbst-Auge)*, 1963, Bleistift und rote Gouache auf beigefarbenem Ingrespapier, 65 x 50 cm, Datierung fraglich (1960), Miguel Abreu Galerie New York.



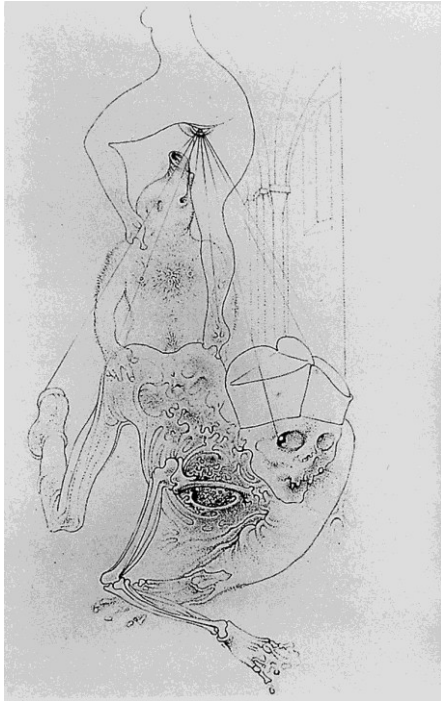
**Abb. 10:** Hans Bellmer, *Jointure à boule, la poupée (Kugelgelenk, die Puppe)*, 1935/36, 52 x 45 x 7 cm, Assemblage: Bemaltes Holz, Glasaugen und Tüll über bemaltem Papier (auf Holz), courtesy Herbert Lust Gallery New York.



**Abb. 11:** Hans Bellmer, *ohne Titel*, 1946, fünfte Illustration für *Die Geschichte des Auges*, wie Abb. 7.



**Abb. 12:** Hans Bellmer, *ohne Titel*, 1946, nicht verwendete Zeichnung für *Die Geschichte des Auges*, Bleistift auf Papier, 20,5 x 14,5 cm, undatiert, Sammlung Seroussi.



**Abb. 13:** Hans Bellmer, *ohne Titel*, 1946, sechste Illustration für *Die Geschichte des Auges*, wie Abb. 7.



**Abb. 14:** Marina Abramović, *Rhythm 0*, Galerie Morra Neapel 1974, courtesy Sean Kelly.



**Abb. 15:** Marina Abramović, *Rhythm 0*, wie Abb. 14.



**Abb. 16:** Marina Abramović, *Rhythm 0*, wie Abb. 14.



**Abb. 17:** Marina Abramović, *Rhythm 0*, wie Abb. 14.



**Abb. 18:** Marina Abramović, *Rhythm 0*, wie Abb. 14.



**Abb. 19:** Marina Abramović, *Rhythm 0*, wie Abb. 14.



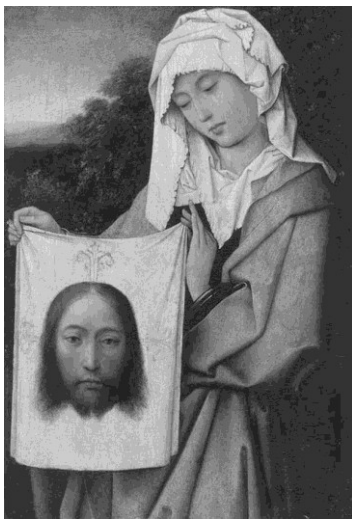
**Abb. 20:** Marina Abramović, *Rhythm 0*, wie Abb. 14.



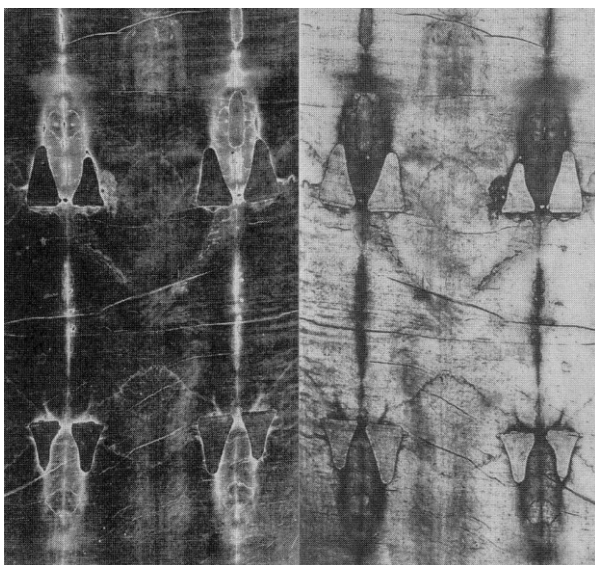
**Abb. 21:** Marina Abramović, *Rhythm 0*, wie Abb. 14.



**Abb. 22:** Marina Abramović, *Rhythm 0*, wie Abb. 14.



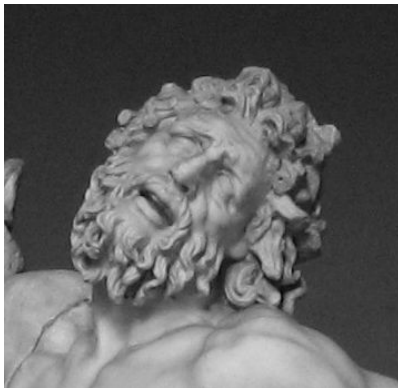
**Abb. 23:** Colyn de Coter, *Die Heilige Veronika*, um 1510, Öl auf Leinwand, 29,5 x 20 cm, Wallraf-Richartz-Museum Köln.



**Abb. 24:** Secondo Pia, *Turiner Grabtuch*, Fotografie (Negativ links, Positiv rechts), aus: Vignon, Paul, *Le Linceul du Christ. Étude scientifique*, Paris 1902.



**Abb. 25:** Madame Yvonne, *Lady Dorothy Evelyn ('Dolly') Campbell (née Whittall)* photographed as *Niobe*, Juni 1935, Vivex colour print, 30 cm x 37,8 cm, National Portrait Gallery London.



**Abb. 26:** *Laokoongruppe*, 2. Jh. v. Chr. oder 1. Jhd. n. Chr., von Plinius den rhodischen Bildhauern Hagesandros, Athenedoros und Polydoros zugeschrieben, frühe Ergänzungen, Marmor, Höhe 2,40 m, Vatikanische Museen Rom. [Detail]

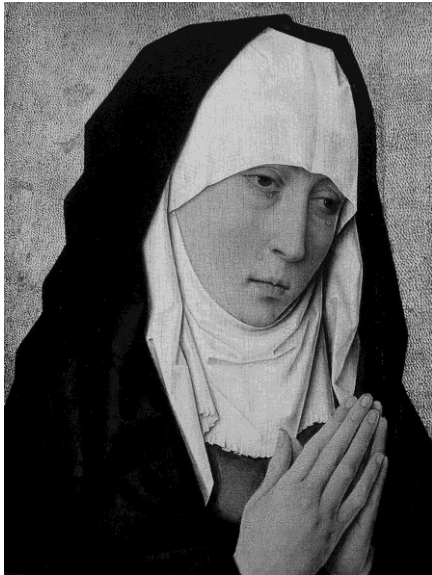


**Abb. 27:** Man Ray, *Lydia*, eine Studie zu *Les Larmes*, 1932, Silbergelatinepapier, Centre Georges Pompidou, Paris.

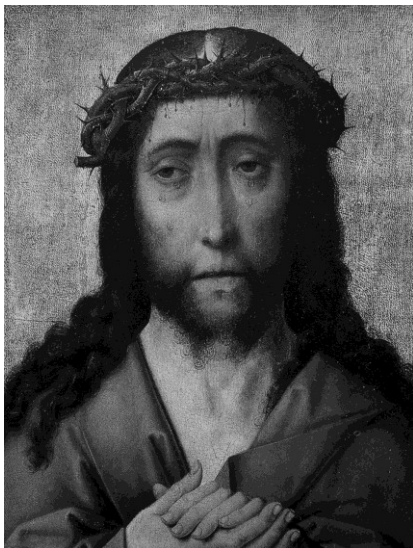




**Abb. 28:** Man Ray, *Les Larmes*, 1932, Silbergelatinepapier, The Paul Getty Museum, Los Angeles.



**Abb. 29:** Nach Dirk Bouts, *Mater Dolorosa*, 1475–1500, Öl auf Holz, 38 x 28 cm, Louvre Paris.



**Abb. 30:** Nach Dirk Bouts, *Dornengekrönter Christus*, wie Abb. 30.



**Abb. 31:** Pedro Roldán, *Mater Dolorosa*, 1670–75, Pappelholz, Sevilla, Bodemuseum Berlin.



**Abb. 32:** Daniele Buetti, *Tränen* (aus der Serie *Looking for love*), 1996 / 2001, C-Print, 180 x 120 cm. Edition von 1 + A. P., wie Abb. 2.



**Abb. 33:** Daniele Buetti, *Looking for love*, 1997, Installationsansicht, Art Basel (Galerie arsFutura), Basel 1997, ca. 350 x 400 x 500 cm, wie Abb. 2.



**Abb. 34:** Daniele Buetti, *Chanel* (aus der Serie *Looking for love*), Fotografie, 2003, wie Abb. 2.



**Abb. 35:** Gina Pane, *Psyché*, Farbfotografie, Paris 1974, Edition Stadler, Paris, 1974.



**Abb. 36:** Gina Pane, *Psyché*, Farbfotografie, 40,1 x 29,7 cm, signiert und datiert, mit folgender Textzeile „Larmes de sang, lumière d'une double vue sur l'autre“, Edition Stadler, Paris, 1974.



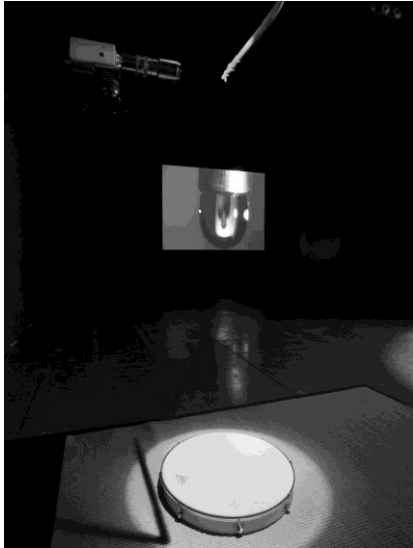
**Abb. 37:** Pablo Picasso, *Weeping Woman*, 24. Mai 1937, Bleisift und Gouache auf Papier, 29 x 23 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.



**Abb. 38:** Pablo Picasso, *Weeping Woman with Handkerchief*, 22. Juni 1937, 55 x 46 cm, Privatsammlung.



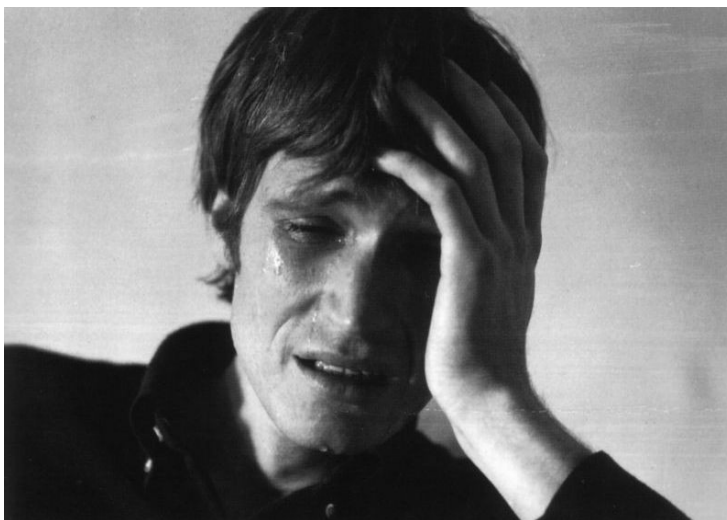
**Abb. 39:** Bill Viola, *He weeps for You*, 7 Teile, Größe nicht bezeichnet, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Inv.-Nr. FNG 69 / 93, 1976.



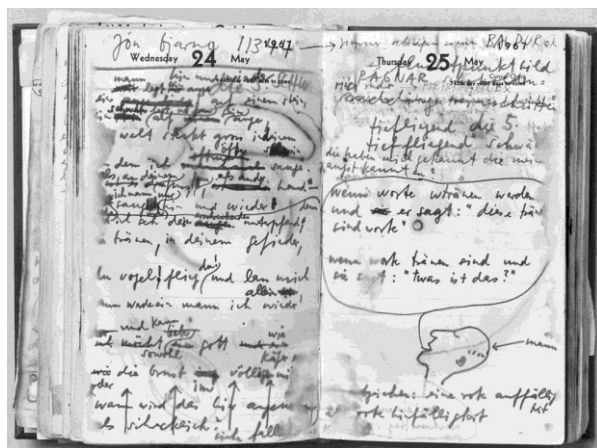
**Abb. 40** Bill Viola, *He weeps for You*, wie Abb. 39.



**Abb. 41:** Bill Viola, *Dolorosa*, Diptychon auf LCD-Monitor, 40,6 x 62,2 x 14,6 cm, 11 Minuten Loop, Edition von 5, 2000, courtesy James Cohan Gallery.



**Abb. 42:** Bas Jan Ader, *I'm too sad to tell you*, Postkarte vom 13. September 1970, courtesy Bas Jan Ader Estate.



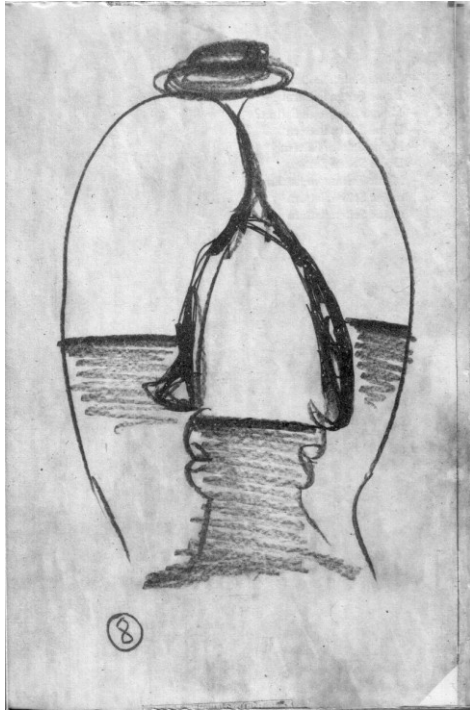
**Abb. 43:** Dieter Roth, Tagebucheintrag, 25. Mai 1967 in: Ders., *Notizbuch 1967*, Basel 1988–89, o.S.



**Abb. 44:** Dieter Roth, *Eine Träne ist besser als ein böses Wort!*, Stadtanzeiger, 45. Jg. / Nr. 21, Mittwoch, 17. März 1971, aus: Paravicini-Tönz, Flurina und Gianni (Hrsg.), *Dieter Roth, Inse-  
rate / Advertisements im / in Anzeiger Stadt Luzern und Umgebung 1971 / 72*, (Gesamttitle:  
Dieter Roth, Ur-Tränenmeer), Luzern / Poschiavo 2010.



**Abb. 45:** Dieter Roth, *Eine Träne ist kein Wort!*, Stadtanzeiger, 43. Jg. / Nr. 24, Freitag, 26. März 1971, wie Abb. 44.



**Abb. 46:** Dieter Roth, *o.T.*, Zeichnung Nr. 8, Kreide und Tuschefeder, 19,5 x 12,9 cm, aus: Roth, Dieter, *Das Tränenmeer*, Band 2 (Tränenmeer 2), Stuttgart / London / Reykjavík 1973, o.S, courtesy Hansjörg Mayer, London.

## **11. Erklärung**

An Eides Statt versichere ich, Geraldine Spiekermann, dass die vorliegende Dissertation „Tränen in der modernen Kunst“ von mir selbst ohne jede unerlaubte Hilfe und auf der Grundlage der angegebenen Hilfsmittel angefertigt wurde.

Die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen worden sind, habe ich in jedem einzelnen Fall als Entlehnungen markiert.

Gemäß § (3) der Promotionsordnung wurden die in Teilen an anderer Stelle von mir veröffentlichten Auszüge der Arbeit in Fußnoten als solche kenntlich gemacht und alle entsprechenden Texte in dreifacher Ausfertigung beigelegt.

Die vorliegende Arbeit hat noch keiner anderen Stelle zur Prüfung vorgelegen und ich verfüge nicht über den akademischen Grad des Doktors der Philosophie (Dr. phil.).

Die dem angestrebten Verfahren zugrunde liegende Promotionsordnung der Humboldt-Universität zu Berlin habe ich zur Kenntnis genommen.

Geraldine Spiekermann, M. A.

Berlin, im Juni 2012